目　　录

第一部分　丰富多彩的色彩性技法

第二部分　平滑声部引导下的变音体系

第三部分　有限的近现代和声技法



足尖上的精灵——芭蕾的故事

Balei de Gushi

蓝凡文化工作室 编著

上海文化出版社

目录

Balei de Gushi



旁注





附录

由无调性、十二音序列技术及各种先锋技法的出现与发展也罢，都无法阻挠实际作品中传统和声技法的继续发展，不少有才华的作曲家不断地在传统的基础上探索新的、更有特色的和声技法。一个多世纪以来的大量作品充分证明勋伯格的判断是一个历史性的、严重的错误。传统和声并非“无路可走”，恰恰相反，它可以在许多方面加以发展。它不是“终点”，而是新的、更高层次和声理论体系的“起点”。尽管历史发展的现实在证明这一点，但遗憾的是长期以来人们似乎尚未对此有足够的认识。

一方面是理论的停滞，另一方面则是实际作品中传统技法的不断发展(恕我略去“先锋”技法万花筒式的更迭)。这样，一个多世纪的长期积累，必然形成理论与实际之间的严重“脱节”，形成理论上的“断层”。

但是，较为完善的理论体系是不应该有“断层”的。理由很简单：大家知道，没有较完善的算术——四则运算方法，就不可能有代数、几何、三角；没有较完善的经典力学，就不可能有现代的相对论力学和量子力学。和声理论也不例外：如果没有建立起较完善的“基础和声”理论(传统和声是其中的一部分)，也就不可能有较理想的“高级和声”理论(近现代和声是其中的一部分)。因此，笔者认为：突破和声理论现状的关键首先是要重视对“探索阶段”和声技法的总结。把被“埋没”的技法“挖掘”出来，进而妥善地填补传统与近现代之间的严重脱节。只有这样，才能使传统和声理论延伸到一个相对的高峰，成为远比目前和声学完善的“基础和声”理论；也只有在这个基础上，才有可能更合理地总结出“近现代和声技法”，再加上其他重要内容，建立起“高级和声”理论，并使两者(“基础”与“高级”)较好地衔接起来，合成一个较完整的和声理论体系(这一体系一旦建立，它应该有能力分析或评价所有以十二平均律为基础写成的音乐作品中的和声现象，包括用各种先锋技法写成的作品，只要它不是机遇或偶然的音

响结合)。

的确,多年的积累已经使总结"探索阶段"和声技法成为一项十分艰巨的工作,但除了逐个地研究19世纪末以来在和声技法方面有较大成就的作曲家的作品之外,没有其他捷径可走。作为开端,笔者选择了处于"探索阶段"前沿的俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫。在分析了手头能见到的大部分拉氏作品之后,更坚定了上述观点,才欣然命笔,写成本文,以供有志于"跟踪"传统和声技法发展"轨迹"及酷爱拉氏作品的读者参考。

第一章 拉氏和声技法概述

拉氏的作曲生涯是极不平坦的，青年时代因第一交响曲初演失败，精神上经受了沉重的打击，创作生命差一点被"扼杀"；壮年时代又因出身于贵族家庭，对十月社会主义革命不理解、而于苏维埃政权成立之后离开了祖国，并终生侨居国外，从而中断了与俄罗斯大地及人民的联系，失去了创作的动力，致使后半生二十五年中只写了6部作品。这些情况对他和声技法的发展有较大影响。下面分"作品的分期"、"和声技法的发展概况"、"和声技法的特征"三个方面来介绍。

一、拉氏作品的分期

拉氏的作品可分早、中、晚三个时期：1887—1900年，op. 1—16为早期；1901—1917年，op. 17—39为中期；1918—1943年，op. 40—45为晚期(《新格罗夫音乐与音乐家大词典》在介绍拉氏生平时，把早期以在莫斯科音乐学院毕业为界，分成1873—1892与1892—1901两部分。但从和声技法方面来看，可以合为一个时期)。此外，因中期前、后两阶段在和声技法上有较明显的区别，所以，可分为两部分：1901—1911年，op. 17—33为中前期；1912—1917年，op. 34—39为中后期。

二、拉氏和声技法的发展概况

拉氏的和声技法极为早熟，尤其是色彩性技法：学生时代，除熟

练地掌握了传统大、小调体系的和声技法之外，已经能妥善地应用各种更富于色彩性的处理方法；走上社会以后，发展更为迅猛，1893—1895 年即形成早期作品色彩性和声技法的高峰，其中尤以 op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》（作于 1893 年，20 岁）及 op. 13《第一交响曲》（作于 1895 年，22 岁）为最突出。在 19 世纪后半叶的著名作曲家中，能在二十岁前后达到这个水平的很少，即使是近现代和声技法最早的开拓者之一——德彪西也不例外（最早能较集中地显示德彪西色彩性和声技法的作品是歌曲集《被遗忘的短歌》，作于 1885—1888 年，23—26 岁）。

但遗憾的是 1897 年 3 月第一交响曲首演失败，在精神上给拉氏沉重的打击，严重地影响了他在色彩性和声技法方面的正常发展。所以，中前期作品中的和声技法，明显地趋向于保守，大约一直到 1912 年，从 op. 34《独唱歌曲十四首》开始（中后期），才逐渐恢复其追求色彩性和声技法的勇气，并向较复杂的技法发展（最明显的是较多地使用了“调间隔插入”①；与此同时，作品中也逐渐增加了近现代和声技法，大约在 1916—1917 年，op. 38《独唱歌曲六首》及 op. 39《音画练习曲》达到了又一个高峰（中后期和声技法的变化，与他 1906—1909 年旅居西欧，受当时一些现代作曲技法的影响有关）。

晚期最主要的特点是在中后期和声技法的基础上（当然，更熟练，更大胆），向更复杂的色彩性技法发展（如“间隔双插入”、“间隔多插入”、“色彩性技法的组合”等）②。这一时期的作品很少，难以确定一个高峰，但从技法方面来看，较有代表性的是最后三部作品——op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》（1934）、op. 44《a 小调第三交响曲》（1935—1938）、op. 45《交响舞曲》（1940）。

---

①② “调间隔插入”、“间隔双插入”、“间隔多插入”、“色彩性技法的组合”都是较复杂的色彩性技法，将在第三章“复杂的色彩序列”中介绍。

三、拉氏和声技法的特征

总的来说，拉氏的和声技法有以下三个特征：

1. 丰富多彩的色彩性技法

无疑，传统调性功能的处理方法是拉氏和声技法的核心，但更引人注意的却是大量使用各种色彩性的处理方法。在这个领域里，他不仅继承了俄罗斯乐派先辈们(如里姆斯基-柯萨科夫、柴科夫斯基等)的传统，而且在所用和弦的范围及处理的形式等方面都有新的发展。因此，笔者认为：丰富多彩的色彩性技法是拉氏和声技法的主要特征之一。

顺便说一下：拉氏在莫斯科音乐学院学习时的和声教师是俄罗斯著名作曲家阿伦斯基(Anton Stepanovich Arensky 1861—1906)，他是里姆斯基-柯萨科夫的学生。另外，拉氏青年时代最崇拜的作曲家是柴科夫斯基，1893 年为悼念柴氏的突然病逝，拉氏写了 op. 9 第二"悲歌"钢琴三重奏(Trio élégiaque)。

2. 平滑声部引导下的变音体系

大家知道，18、19 世纪欧洲许多著名作曲家都喜欢采用外声部连续半音进行构成的"变音体系"技法(较有代表性的作曲家如肖邦、格里格、瓦格纳等)，而拉氏大概是 19 世纪末以来继承这一传统较突出的一位了。而且，他在具体处理上，比先辈们更为多样。就拿声部进行的方式来说，不仅有直接进行与隐伏进行，而且还有几个声部的"参差"进行。由于声部的复杂化，从中后期的最后几首作品开始，拉氏的这种技法已与近现代和声技法中的"线性思维"十分接近。此外，他常把这种技法与较复杂的色彩性进行结合起来，成为更奇特的处理方法。这说明拉氏和声技法的另一个主要特征是：在平滑声部引导下，极为多样的变音体系。

3. 有限的近现代技法

另外，在拉氏的作品中（尤其是中后期及晚期）也使用了一些近现代和声技法，其中以平行和弦、多层结构较为常见，其他还有少量的非三度叠置和弦及复合和弦。但总的说来，与同时代的许多著名作曲家相比，拉氏作品中的近现代技法是极为有限的。

下面将依次介绍上述三个方面的具体情况，并以色彩性技法为重点。至于拉氏在传统功能性技法方面的情况，因非本文的主要目标，故除与色彩性技法有关的某些部分外，不作系统介绍，请爱好传统技法的读者见谅。

第一部分

丰富多彩的色彩性技法

第二章　色彩性和声技法的基本分析方法与分类

讨论色彩性和声技法，首先必须了解有关变和弦及分析色彩性和声进行的基础知识。下面将分四个方面来介绍这些内容：一、功能性与色彩性变和弦；二、色彩性和声进行的四种分析方法；三、有关色彩性和声进行的重要概念；四、色彩性和声技法的分类。

一、功能性与色彩性变和弦

在调中心较为明确的音乐作品中，色彩性和声技法通常离不开变和弦及调转换两种形式。而调转换一般总可以改用变和弦的形式来描述，所以，我们可以较集中地用变和弦的形式来讨论。

变和弦大体上可分为功能性与色彩性两大类。传统和声学中的S组、D组变和弦及按正常功能处理的副属、副下属和弦属于“功能性变和弦”；传统和声学中的一部分同主音调、关系调渗透和弦及不按正常功能处理的副属、副下属和弦，以及传统和声学没有讨论的其他许多和弦，只要使用时与前后某一和弦形成较强的色彩对比，都可以称为“色彩性变和弦”。功能性变和弦中也有一部分和弦，在按正常功能应用时，形成较强的色彩对比；如 N→V（色差＊6.0），$^{\flat 3}DD_{-7}$→V或Ⅰ，等音转换成$^{\flat}Ⅵ_7$→V或Ⅰ（色差5.92，4.92），V/iii→Ⅰ（即Ⅵ/iii，色差5.0）等等，这些实际上是功能与色彩兼顾的变和弦。

二、色彩性和声进行的四种分析方法

色彩性变和弦在具体应用时，可根据和弦的地位（指重要性、独立性方面）及与前后一系列和弦的各种关系（功能的、装饰、经过的等等），从不同的角度来看待它。如以色彩对比较强的两个和弦为核心，则常可以用以下四种情况来分析：

1. 对照

不论和弦的地位及与前后和弦的关系如何，一切色彩对比较强的和声进行都可以称为“对照”，而且它也同样适用于调中心不太明确、甚至无调性的音乐片断。

2. 装饰

两和弦中有一个处于附属、装饰的地位，另一个则是骨干和弦（通常是调内常用和弦）。装饰和弦的形态常与声部进行有关，有时可写成非三度叠置的形式。

3. 替代

在常用的传统功能性进行中，用某一个关系较远的和弦代替调内和弦，特别是“同级替代”（指根音与被替代和弦是同一音级，可以不加变音，也可以升半音或降半音），很容易为学过传统和声学的人们理解和掌握。

4. 插入

在一系列调性和声进行中，插进了色彩对比较强的和弦或关系较远的某个调的几个和弦。

任何色彩对比较强的和声进行，都有可能处理成以上四种情况中的任何一种，一些色彩对比较强的传统功能性变和弦也不例外。以 $N \rightarrow V_{(7)}$ 为例：

（1）两和弦都较重要时，属于“对照”（根音成增四度关系的同类

和弦之间的色差很高)；

(2) 把 N 写成近似于“外音和弦”来装饰 $V_{(7)}$(这是很容易做到的),就成为“装饰”(几乎任何两个三度叠置和弦之间都可以处理成装饰关系)；

(3) 把 N 看作 ii 的变体,即在 ii→ $V_{(7)}$ 中用 N 代替 ii,就成为“替代”(所有传统和声中的变和弦,都可以看作自然音和弦的变体,所以,传统变和弦都可以说是“同级替代”性的和弦)；

(4) 前后都是调内和弦时,则又可以看作“插入”了一个 N,如 Ⅰ→Ⅳ→(N)→ $V_{(7)}$ →Ⅰ。

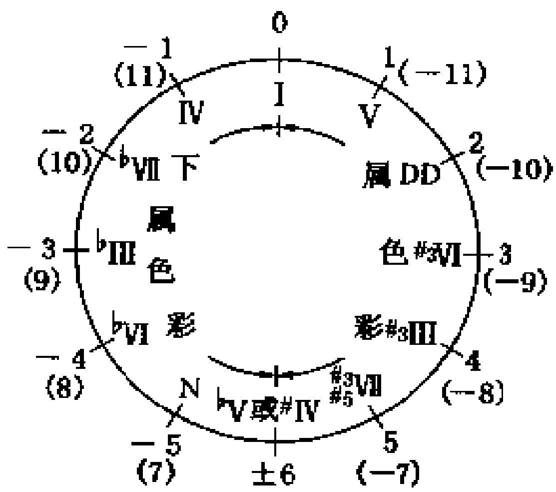
在上述四种分析方法中,以“对照”最具有普遍意义,它可以概括其他各种情况。但是,在以传统调性功能和声为核心的作品中,“替代”与“插入”更易于理解。因此,本文以“插入”、“替代”与“对照”相结合为分析、讨论的主要形式。

三、有关色彩性和声进行的重要概念

1. 和弦的色彩度

为了便于粗略地比较和弦之间的色彩差别,笔者在讨论色彩性和声技法时,引入了和弦的“色彩度”这个概念。这是以主和弦的色彩度作为0,与主和弦结构相同的和弦,每移高一个纯五度色彩度加1,每移低一个纯五度色彩度减1。这样,如果以大调主和弦为中心,十二平均律的全部十二个大三和弦按色彩度数值排列在类似钟表的面盘

例 2-1



上，就可得到环状的和弦序列如例 2-1。这就是以主和弦为中心的整个“色彩度空间”。

色彩度+6 与-6 是相等的(0—+6 为“属色彩”，0—-6为“下属色彩”)；色彩度绝对值大于 6 时，将转化为另一类色彩，例 2-1 中加括号的数值都将转化为相应的不加括号的数值。自然大、小调音阶范围内的三和弦、七和弦的色彩度如下：

大　调	Ⅳ	ii_7	ii	$Ⅳ^{\times}_{7}$	Ⅰ	V_7	vii^{-}
色彩度	-1	-0.67	-0.3	-0.17	0	0.08	0.33

大　调	vi_7	vii^{-}_{7}	vi	$Ⅰ^{\times}_{7}$	Ⅴ	iii_7	iii
色彩度	0.33	0.58	0.67	0.83	1	1.33	1.67

自然小调	Ⅵ	iv_7	iv	$Ⅵ^{\times}_{7}$	nⅢ	$nⅦ_7$	ii^{-}
色彩度	-1.67	-1.33	-1	-0.83	-0.67	-0.58	-0.33

自然小调	ni_7	ii^{-}_{7}	i	$nⅢ^{\times}_{7}$	nⅥ	nv_7	nv
色彩度	-0.33	-0.08	0	0.17	0.33	0.67	1

以其他音级为根音的大三(已列出于例 2-1 中)、小三、减三、大七、大小七、小七、半减七和弦的色彩度，可以按根音每高一个纯五度加 1，每低一个纯五度减 1 的办法推算(有关色彩度计算方法等方面的问题请参阅抽著《自然七声调式的和声》一文，发表于《艺苑》音乐版 1987 年第四期)。

2. 色差

连接在一起的两个和弦，其色彩度之差(后和弦色彩度减前和弦色彩度)称为“色差”。色差的绝对值可粗略地反映两和弦色彩对比的强弱程度。它和色彩度一样，当绝对值大于 6 时也将转化。本文

谱例中和弦标记之间的数值，即为前、后两和弦之间的色差（主要写绝对值不小于3的）。

3. 色彩序列

连续几个和弦（除个别特殊情况外，通常不少于四个），其每一对直接相连和弦之间的色差绝对值都大于2.67时（通常不小于3），则称这一系列和弦为“色彩序列”。它实际上是具有连续较强色彩对比的和声进行，是“色彩性和弦序列”的简称。

四、色彩性和声技法的分类

以传统调性和声为核心的色彩性技法，按其复杂程度，大致可分为三大类：

1. 一般色彩性进行或“简单插入”；
2. 简单的色彩序列；
3. 复杂的色彩序列。

每大类还可以细分，甚至多次细分。为了便于大家较全面地了解色彩性和声技法的情况，下面列出详细的分类表（见例2-2）。表中列出的分类情况，基本上适用于对拉氏作品中各种色彩性和声技法的分析。因此，除少数特殊情况略有改动外，下面将大致按此表的次序来讨论。

附“和弦标记法”：

本文采用严格的和弦标记法，即结构不同的和弦其标记也不同。首先以根音在主调中的音级写成罗马数字为和弦标记的主体：三音为大三度的用大写，为小三度的用小写；

下面三个音构成减三和弦时，用小写罗马数字右上角加“$^{-}$”；构成增三和弦时，用大写罗马数字右上角加“$^{+}$”。大、小、减、增四种三和弦的标记依次举例如下：

例 2-2

- 一、一般色彩性进行或“简单插入”
  - （一）单插入
    - 1. 不同级对照或同级替代
      - (1) 同功能替代或换接
      - (2) 同类功能替代或换接
    - 2. 同级对照
      - (1) 同三音异类对照
      - (2) 根音成变化半音关系的同类对照
      - (3) 同根音异类对照
    - 3. 几种特殊情况
      - (1) 上、下导对照
      - (2) 色彩性装饰和弦
      - (3) 色彩性交替
  - （二）调插入
- 二、简单的色彩序列
  - 1. 双插入
  - 2. 根音有特定音程关系的和弦序列
    - (1) 同轴和弦连续进行
    - (2) 三分同轴和弦连续进行
    - (3) 三度关系和弦连续
    - (4) 半音关系和弦连续
  - 3. 根音无特定音程关系的和弦序列——同结构或同类和弦连续进行
- 三、复杂的色彩序列
  - 1. 多插入
  - 2. 间隔插入
    - (1) 调间隔插入
    - (2) 间隔双插入
    - (3) 间隔多插入
  - 3. 色彩性技法的组合

大调：Ⅰ、ii、vii^{-}；小调：Ⅲ$^{+}$。

七和弦先按下面三个音的三和弦标记，然后在右下角加“7”；和

弦七音为小七度音时，不附加其他记号；为大七度音时，在三和弦标记的右上角加"×"（增大七和弦因已有"+"，故省略）。除减七和弦之外的六种七和弦的标记为：

大调：V_7（大小七）、ii_7（小七）、vii^{-}_{7}（半减七）、$\mathrm{I}^{\times}_{7}$（大七），

小调：$\mathrm{i}^{\times}_{7}$（小大七）、III^{+}_{7}（增大七）。因十二平均律中只有三个不同音高的减七和弦，按其功能特性，含导音或其等音的为 D 组，用"vii_{-7}"或"-7"标记；含主音或其等音的为 DD 组，用"DD_{-7}"标记；含属音或其等音的为 ss 组，用"ss_{-7}"标记；在具体作品中，也可以按实际根音的音级，用小写罗马数字右下角加"-7"标记，如 $^{\#}\mathrm{v}_{-7}$、$^{\#}\mathrm{ii}_{-7}$ 等。

小调含有自然调式音阶小七度音的和弦，在罗马数字前面加"n"，如 nv、nⅢ、nVII_7 等。

九和弦按下面四个音构成的七和弦来标记，除下面四个音为减七和弦外，右下角的"7"用"9"代替；九音为大九度时，不附加其他记号；九音为小九度时，右下角用"-9"（因减九度等于纯八度，不可能存在于正常的和弦中，所以，用"-9"不会误解为减九度）；九音为增九度时，右下角用"$+9$"。减七和弦加小九度音用根音音级的小写罗马数字右侧加"$^{-7}_{-9}$"标记。自然大、小调及和声大、小调中各级九和弦的标记如例 2-3。

例 2-3

九　和　弦	自然大调	自然小调	和声小调	和声大调
1　大七增九			$\mathrm{VI}^{\times}_{+9}$	
2　大七大九	$\mathrm{I}^{\times}_{9}$、$\mathrm{IV}^{\times}_{9}$	n$\mathrm{III}^{\times}_{9}$、n$\mathrm{VI}^{\times}_{9}$		$\mathrm{I}^{\times}_{9}$
3　大小七大九（属大九）	V_9	nVII_9		
4　大小七小九（属小九）			V_{-9}	V_{-9}

（续表）

九　和　弦	自然大调	自然小调	和声小调	和声大调
5　小七大九	ii_{9}、vi_{9}	iv_{9}、ni_{9}	iv_{9}	
6　小七小九	iii_{-9}	nv_{-9}		iii_{-9}
7　半减七大九				ii^{-}_{9}
8　半减七小九	vii^{-}_{-9}	ii^{--}_{9}	ii^{-}_{-9}	
9　增大七增九				$^{\flat}\text{VI}^{+}_{+9}$
10　增大七大九			III^{+}_{9}	
11　小大七大九			$\text{i}^{\times}_{9}$	$\text{iv}^{\times}_{9}$
12　减七小九			vii^{-7}_{-9}	vii^{-7}_{-9}

在调性不太明确的段落里，可以用根音音名的拉丁字母代替音级的罗马数字，成为“绝对音高标记法”。标记规则同上。

至于变和弦，大调性调式以同主自然大调为标准，小调性调式以同主自然小调为标准，和它们不同的音，在和弦标记前面加相应的变音记号（包括根音音级本身），如大调$^{\sharp 3}\text{III}$、$^{\flat}\text{VII}_{7}$等；不过，已习惯使用的变和弦记号如：DD ＝ $^{\sharp 3}\text{II}$（大调）、$^{\sharp 3}_{\sharp 5}\text{II}$（小调）、N ＝ $^{\flat}\text{II}$，都沿用原标记，而不用加变音记号的标记。

关于和弦转位标记，因传统和声学中流行的标记法极不合理（V^{6}_{4}实际上并不是属音加它上面的六度音及四度音），而且，它又不利于建立非三度叠置和弦标记法，故除主和弦的终止六四和弦仍用“K”标记外，所有传统的转位标记（6、$^{6}_{4}$、$^{6}_{5}$、$^{4}_{3}$、2 等）一律不用，而以加圈的阿拉伯数字加在原位和弦标记的右上角（如右上角已有其他记号，则跟在后面）代替之，①、②、③、④分别表示第一、二、三、四转位。借此机会，呼吁同行们为长远目标而共同努力，废除不合理的传统和弦转位标记。

第三章　拉氏作品中的色彩性和声技法

一、一般色彩性进行或“简单插入”

一般色彩性进行或“简单插入”包括两种情况：一种是插入色彩度较高的一个和弦，称为“单插入”；另一种是插入关系较远的某一个调的几个和弦，称为“调插入”。下面分别介绍之。

(一) 单插入

按插入和弦的根音音级与前后调内和弦的关系，可分为“不同级对照”与“同级对照”两种。根音相同或为变化半音关系时为“同级”，如 Ⅰ—$^{\#}$i, vi—$^{\flat}VI_7$ 等，其余都是“不同级”。下面分别介绍拉氏作品中这两种对照的情况：

1. 不同级对照

在传统调性和声中的不同级对照，通常可把插入和弦看作同一音级调内和弦的替代。这样，如前后（特别是后面，下同）按被替代和弦的正常功能关系进行，称为“功能替代”，如前后与被替代和弦本功能组内的和弦连接，称为“功能换接”。“替代”与“换接”可分两种情况：一种是包含某一功能特性音①的变和弦，代替该功能调内和弦，

① 每一个功能组都有一个最能代表本组特性的音，称为该组的“功能特性音”。各功能组的功能特性音依次为主音上的：……减八(4s)、减五(sss)、小二(ss)、小六(s)、小三(t)、小七(d)、大六(S)、大三(T)、大七(D)、增四(DD)、增一(DDD)、增五(4D)……度音。详见拙著《全功能、全色彩和弦分组理论》(以下简称《分组理论》)一文，发表于《艺苑》音乐版 1988 年第四期。

作正常的功能性进行(替代)或与该功能的其他和弦连接(换接),称为“同功能替代或换接”;另一种则是把功能特性音倾向于同一个音的各功能组合在一起,使不稳定功能分为“向主”(D、d、ss)及“向属”(s、S、DD)两大类①,把包含同类三个功能特性音的变和弦合起来作“替代”及“换接”,称为“同类功能替代或换接”。

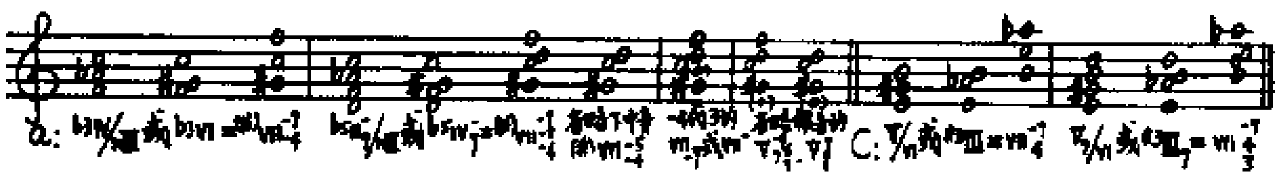
(1) 同功能替代或换接

在拉氏作品中,这种进行主要是包含导音或其等音的变和弦(称为“代D组”和弦)代替调内D组和弦进行到主和弦(替代)或与调内D组和弦连接(换接)。而拉氏最常用的代D组和弦是“关系调渗透和弦”;大调的$^{\sharp}$v、Ⅶ,小调的$^{\flat}$Ⅰ、$^{\flat}$Ⅳ(都包括七和弦)等也较常见;此外,还有一些特殊的替代。下面将分以下三个方面来介绍:

(a) 关系调渗透和弦

“关系调渗透和弦”是指小调借用关系大调和声调式的$^{\flat 3}$iv或$^{\flat 5}$ii$_7$及大调借用关系小调和声调式的V或V$_7$。严格地说,这些和弦都是本调和声调式音阶范围内的和弦,不宜称为变和弦,但如按本调和声调式来写,则将成为非三度叠置和弦,而在实际音响感觉方面与周围其他三度叠置和弦不太协调,因此,通常仍按三度叠置记谱,而成为变和弦。

例 3-1

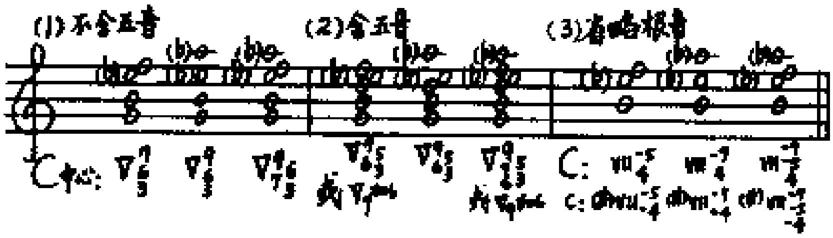


① 功能特性音与主音成上、下二度(包括大、小二度,下同)关系的功能组,合起来统称“向主”功能,它们是d(小七,主音下大二度)、D(大七,主音下小二度)、ss(小二,主音上小二度)三个组;同样,功能特性音与属音成上、下二度关系的功能组,合称“向属”功能,它们是S(大六,属音上大二度)、s(小六,属音上小二度)、DD(增四,属音下小二度)三个组。详见《分组理论》一文。

在拉氏作品中，小调关系调渗透和弦中的$^{\flat 5}\mathrm{iv}_7$常按本调式记谱，写成非三度叠置的形态（$^{\flat 3}\mathrm{vi}$则写成三度叠置要比四度叠置多），即用减四度音代替三度音的 vii 级减七和弦（这可能是俄罗斯乐派的传统，19 世纪末以来俄罗斯及苏联许多著名作曲家都这样）。这就像把所谓“属十三和弦”看作“用根音上的六度音代替了五度音的V_7或V_9一样，这里不过省略了它的根音——属音而已。笔者不主张“代替音”的观点，因为有时它并不符合实际情况，例如根音上的五度音如果没有省略（这种情况在实际作品中是不少的），那么，怎么能称为“代替”呢！因此，含有中音的复杂属结构和弦，较合理的标记应该像例 3-2 列出的那样。其中（1）是不含五音的和弦，（2）是含五音的和弦，（3）是省略根音（属音）的和弦。（1）（2）两类中如需区别六度音的大小，可用“x6”表示大六度，“6”表示小六度；同样（3）中省去根音的和弦，如需严格标明音程性质，可在减音程前加“　”以区别之。

大调的关系调渗透和弦大部分写成三度叠置形式，但有时也按本调和声调式写成非三度叠置的形式，如例 3-3 之（2）。

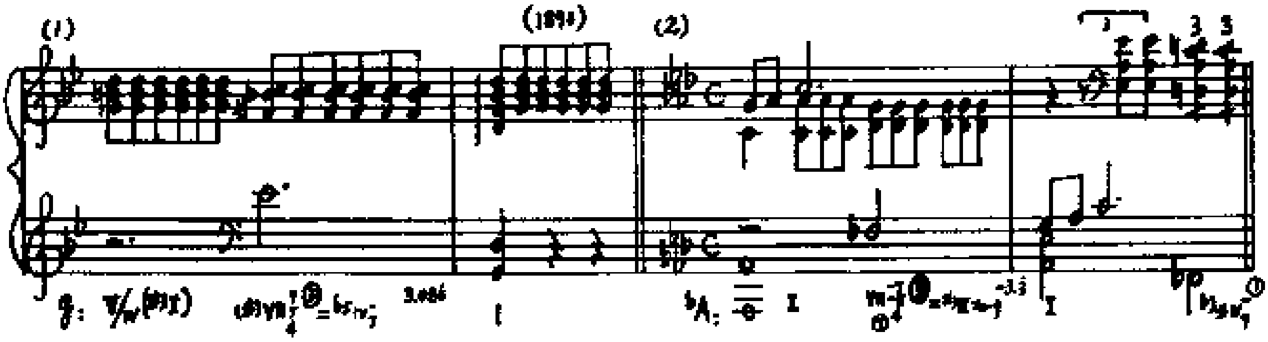
例 3-2



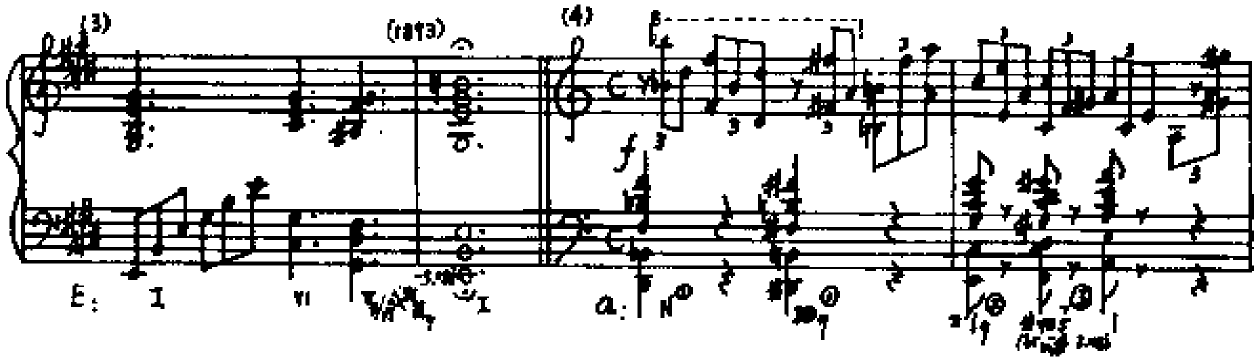
由于这些关系调渗透和弦都包含本调的导音或它的等音，所以，主要用作代替调内 D 组和弦进行到主和弦，或与调内 D 组和弦联用，尤其是用于 V 或V_7的前、后最为常见。值得注意的是：大调$^{\sharp 3}\mathrm{III}_{(7)}\to\mathrm{I}$与关系小调$\mathrm{V}_{(7)}\to\mathrm{nIII}$是等效的，因此，在小调的段落中，如果用 nIII 代替主和弦构成 D→t 的进行，似乎看作关系大调主和弦向小调渗透更为合理。

例 3-3①

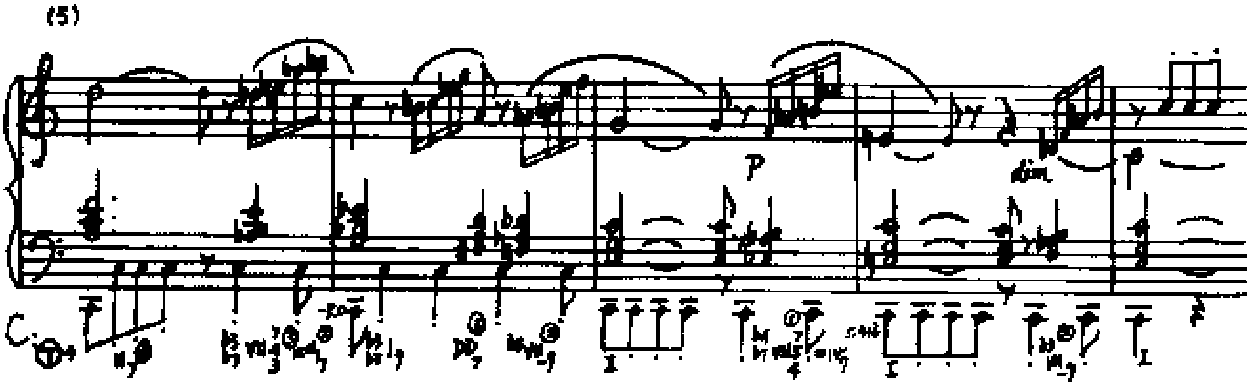
《我的心，你再跳》(1890)　　　　　　《失望之歌》(1893)



《你是否记得那晚上》(1893)　　　　　　op. 43 变奏二十一



op. 45《交响舞曲》第一乐章



关系调渗透和弦可以说是拉氏一贯爱用的一种变和弦，从学生

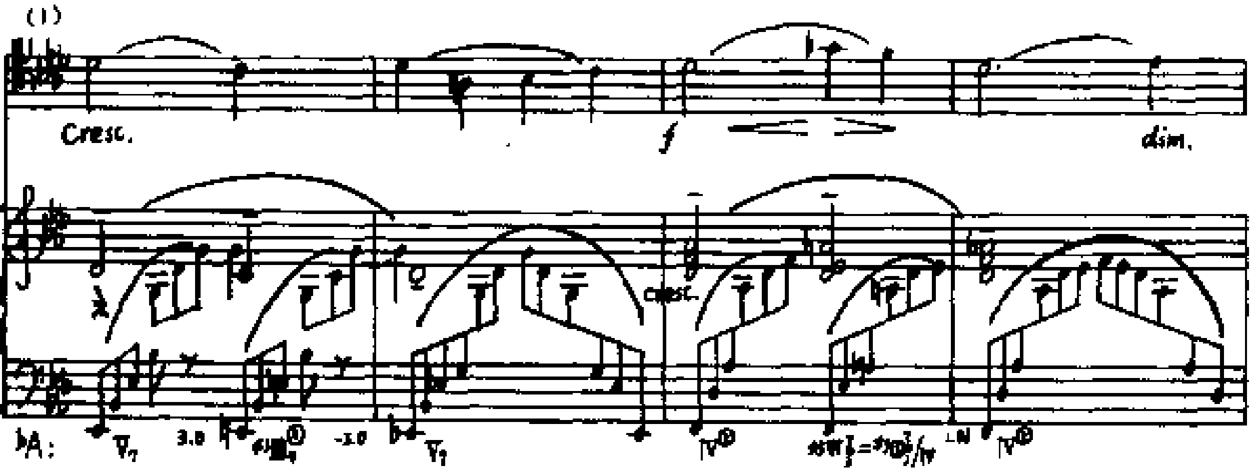
① 为节省篇幅，本文中不少谱例采用简化、省略或和声示意谱，下面不一一说明，望读者见谅。

时代一直到晚年都不例外。例 3-3 是从学生时代的歌曲及最后几首作品中摘录的片断，其中(1)—(3)是 1890—1893 年(17—20 岁)写的歌曲，(4)、(5)则选自最后的几首作品：(4)op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏二十一(1934)，(5)op. 45《交响舞曲》第一乐章(1940)。

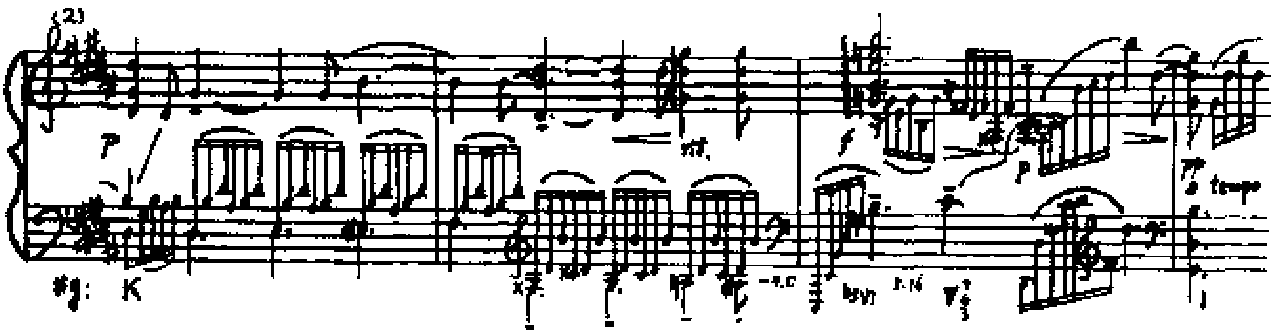
例 3-4 是关系调渗透和弦与调内 D 组和弦联用(功能换接)的例子。

例 3-4

op. 19《大提琴奏鸣曲》第二乐章



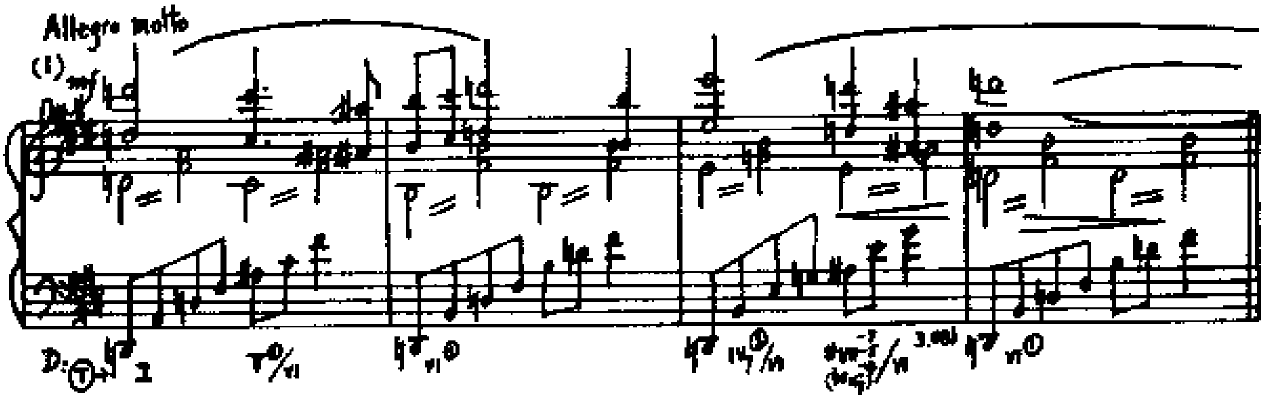
op. 32 之 12《#g 小调前奏曲》
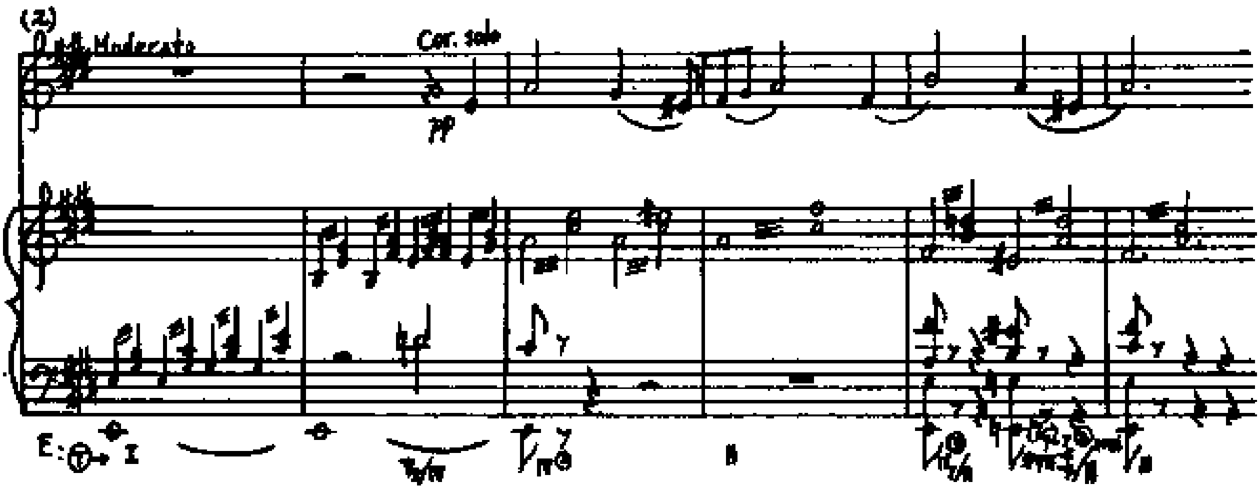


拉氏不仅把关系调渗透和弦用于主调，而且也像普通的 D 组和弦一样，用于向副调的离调，如例 3-5。

例 3-5

op. 7《悬崖》

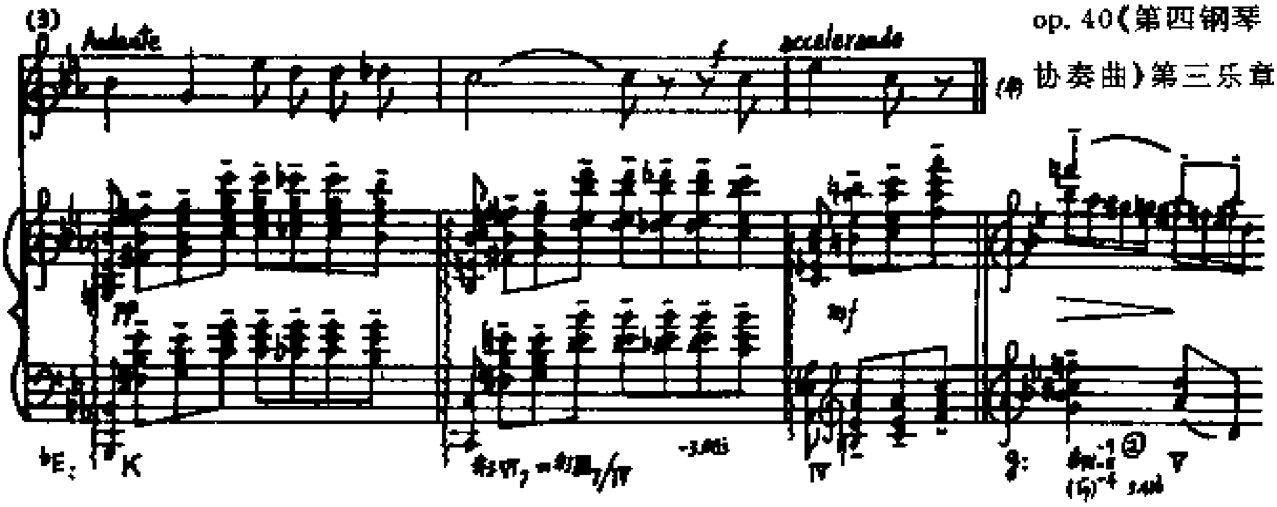


op. 7《悬崖》



op. 14 之 11《春潮》

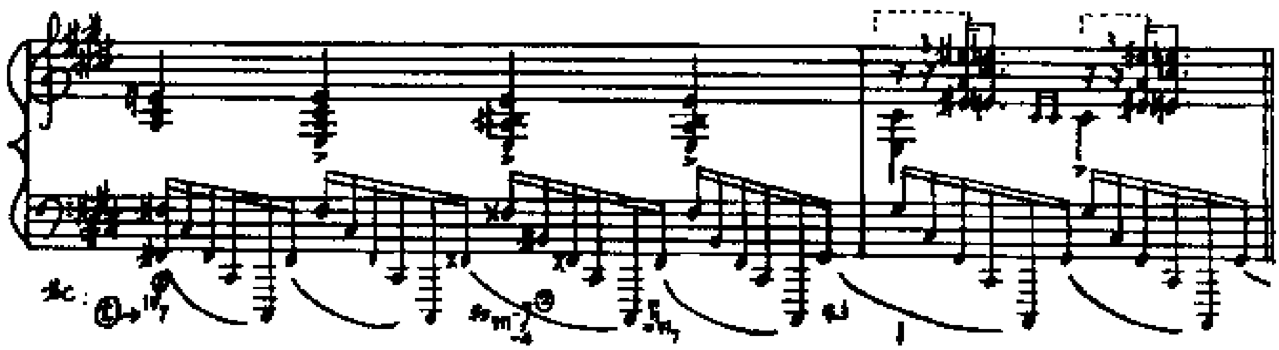
op. 40《第四钢琴协奏曲》第三乐章



在小调，有时还把 vii$^{7}_{5}$4 和弦中的五度音升高成纯五度音，使和弦等效于小七和弦（vi$_7$ 或 $^\#$v$_7$），如例 3-6。

例 3-6

op. 33《音画练习曲》之 9



有关大调 $^{\#3}$Ⅲ、$^{\#3}$Ⅲ$_7$ 的其他用法将在后面介绍。

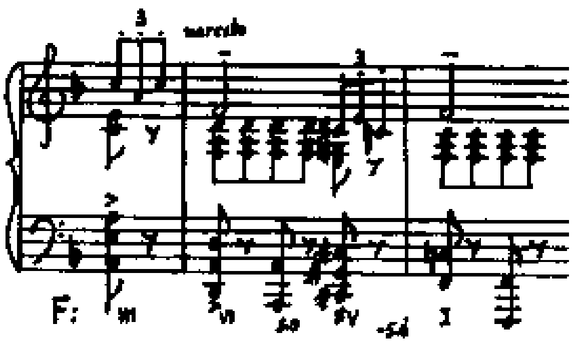
(b) 其他代 D 组和弦

关系调渗透和弦是较传统的代 D 组和弦，近代则采用更富于色彩性的含导音（或其等音）和弦，其中拉氏较常用的有大调的 $^\#$v，小调的 $^\flat$Ⅰ、$^\flat$Ⅳ等（都包括七和弦及等和弦）。

大调 $^\#$v 或 $^\flat$vi 与主和弦之间具有很强的色彩对比，色差绝对值达 5.67，是与大调主和弦构成最高色差的小三和弦，而且三个音都分别与主和弦三个音成半音关系（除根音与主和弦成上、下半音关系的两个大三和弦 N、Ⅶ外，在全部大、小三和弦中，没有其他和弦与主和弦具有这种特殊关系）。这种进行在拉氏的中、晚期作品中可以见到，如例 3-7。

例 3-7

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏十四

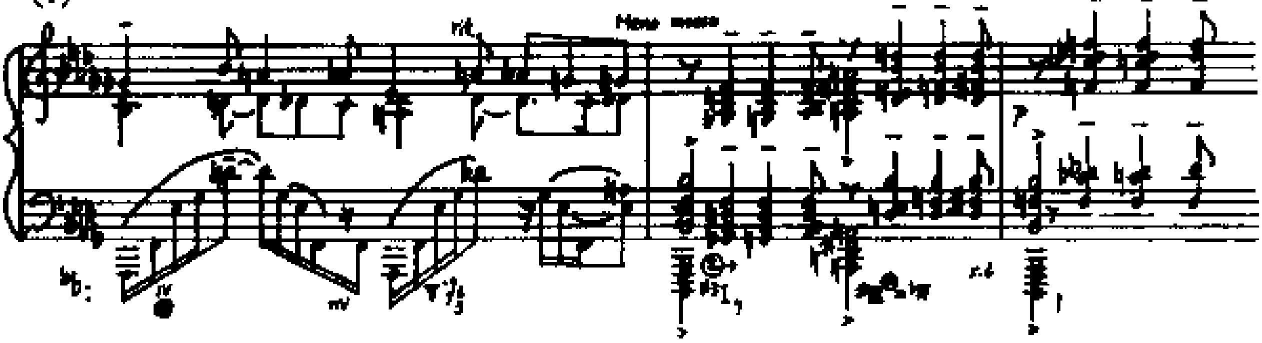


小调 $^\flat$Ⅳ（有时写成 $^\#$Ⅲ）与主和弦间的色差和大调 $^\#$v—Ⅰ相同（5.67），也是大、小三和弦之间的最高色差关系；至于 $^\flat$Ⅰ（常写成 $^\#$Ⅶ），在拉氏作品中主要是与Ⅴ作功能换接（i—$^\flat$Ⅰ是同级对照，将在后面介绍），见例 3-8。

例 3-8

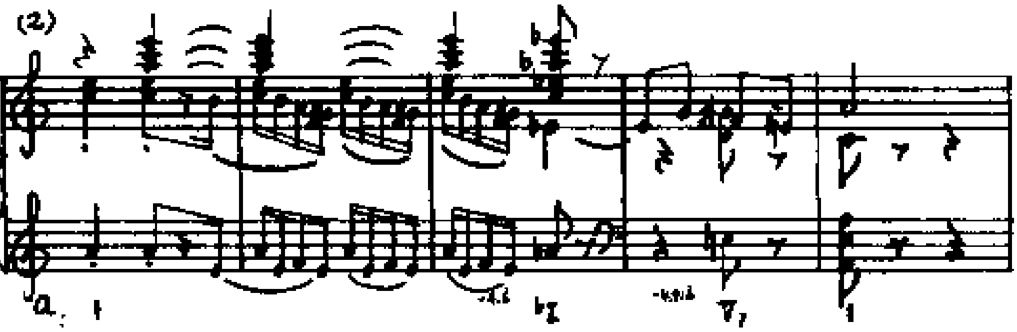
op. 36《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章

(1)



op. 13《帕格尼尼主题狂想曲》变奏六

(2)
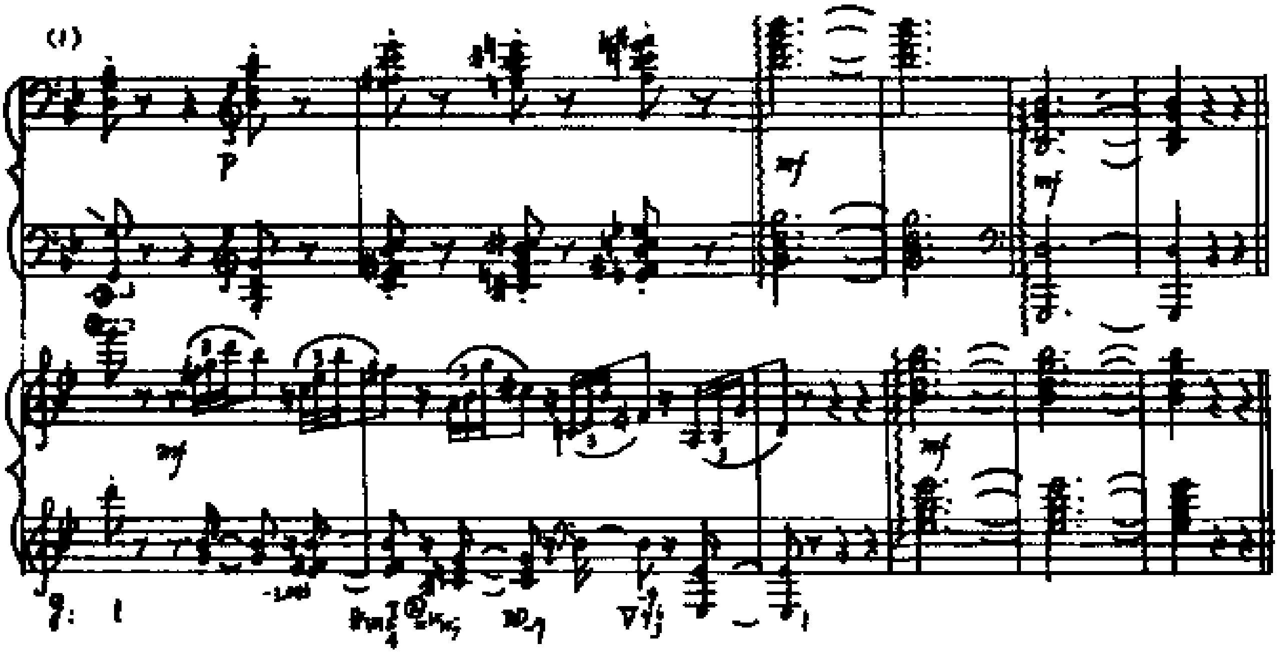


代 D 组和弦有时也与 DD 组和弦连接，如例 3-9。

例 3-9

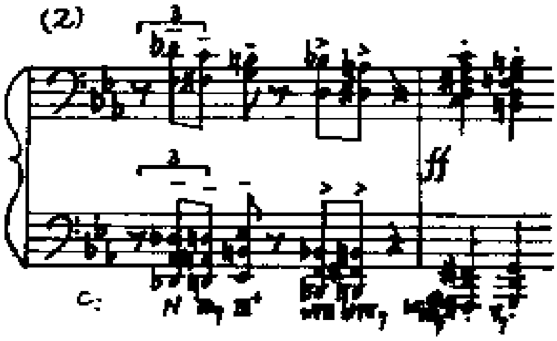
op. 5 之 1《船歌》

(1)



拉氏作品中还有一些较传统的代 D 组和弦功能替代，如大调的 Ⅶ（Ⅶ或 $Ⅶ_7$ → Ⅰ 相当于 iii 级小调的 Ⅴ、$Ⅴ_7$ → Ⅵ），小调的 #iii（同主大调和弦）、#5 vii（也可用 #vii 标记）等，这里就不作详细介绍了。

op. 39《音画练习曲》之 7

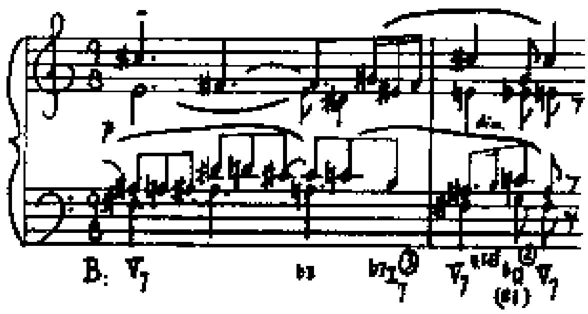


（c）特殊的替代

很明显，前述 #v→ Ⅰ 的进行，是用 #v 代替 Ⅴ，而 #v—Ⅴ 是同级、同三音关系，所以，这种功能替代可称为“同三音替代”，与这类似的同三音替代是大调 #i 或 ♭ii 代替主和弦，与 Ⅴ 连接，如例 3-10。

例 3-10
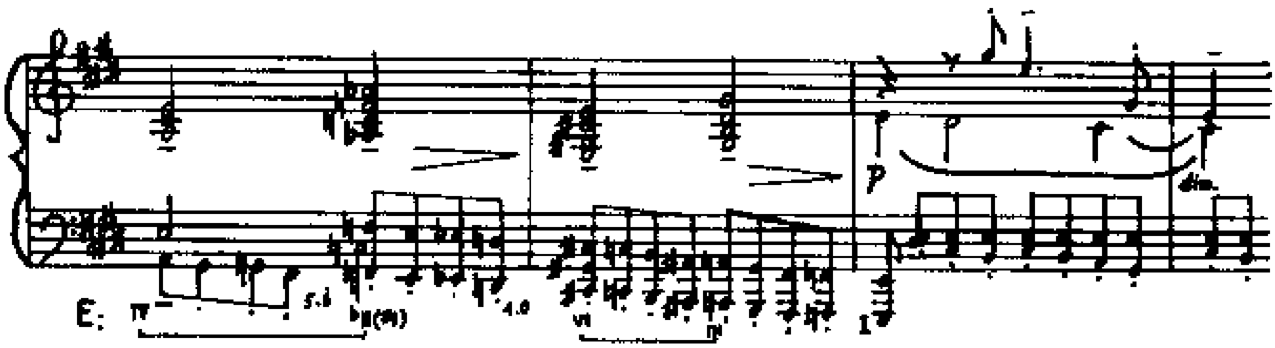
op. 45《交响舞曲》第二乐章



例 3-11 是一个很奇特的 ♭ii 代 Ⅰ 的例子，值得向大家介绍。

例 3-11

op. 32 之 3《E 大调前奏曲》



这里是 Ⅳ→ ♭ii（#i）后面马上模进为 vi→iii，从这种模进关系可以看出作者的意图是 ♭ii 或 #i 代替 Ⅰ。

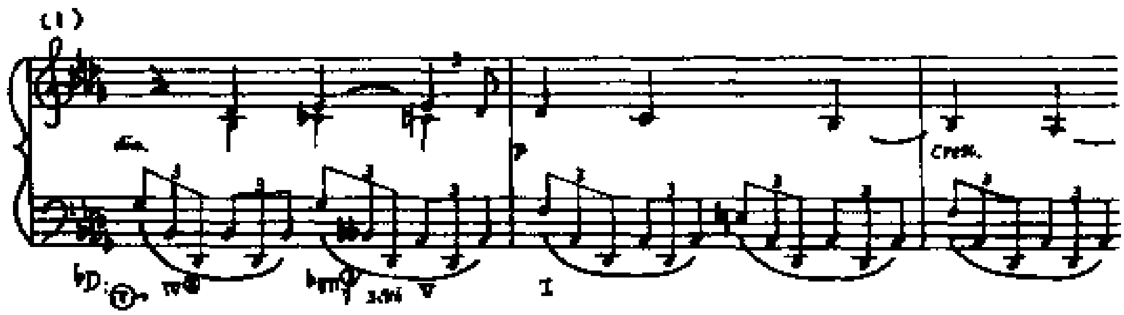
（2）同类功能替代或换接

（a）“向主”功能方面

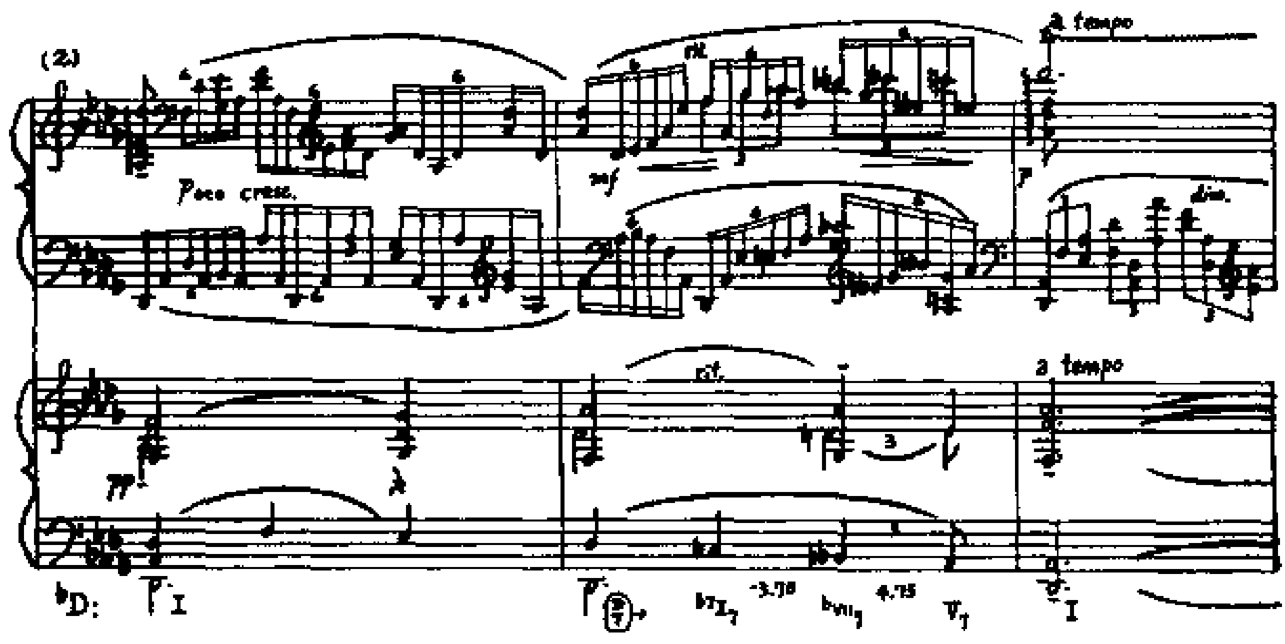
在拉氏作品中，用含小二度音或小七度音的变和弦代替调内 D 组和弦的情况很少见，调系内① ss 或 d → I 或 i 的进行也很少，较常见的是调系内 d 或 ss 组和弦与 D 组和弦的换接，其中尤其是大调 ♭Ⅶ、♭vii → V（都包括七和弦，下同），如例 3-12。

例 3-12

op. 16《瞬间音乐》之 5



op. 30《第三钢琴协奏曲》第二乐章



---

① 存在于除罗克利亚调式之外的六个自然七声调式中的功能组，称为“调系内和弦组”。它们是：ss、s、t、d、S、T、D、DD 八个功能组。这八个组之外的功能组，则称为“调系外和弦组”。

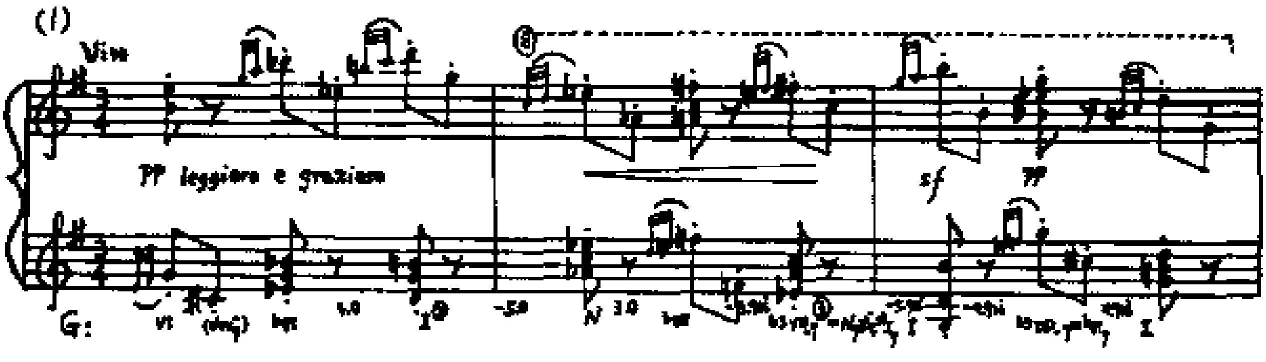
大调含小七度音的 d 组和弦如 $^{\flat}$Ⅶ、$^{\flat 3}$v(包括七和弦,为同主小调和弦)及 $^{\flat 5}$iii$_7$、$^{\flat 7}$Ⅰ$_7$(同主密克索—吕底亚调式和弦),把它们放在 D 组和弦前面构成大、小七度音的对照,常可使 D 组和弦更为响亮。传统和声学中的"弗里几亚进行"就属于这种情况,不过那里 d—D之间还夹一个 s 组和弦。

类似的情况还可以在 op. 19《大提琴奏鸣曲》第二乐章(中间部分,转四个降号、4/4 后的第 22 小节),op. 21 之 1《命运》(倒数第 20 小节)等处见到。

有时甚至 N—$^{\flat}$Ⅶ—V 连在一起(注意:按笔者的观点,以小二度音为下极点音①的和弦如 N、$^{\flat}$vii 属于 ss 组和弦,传统的 N → V 为 ss → D 的进行),如例 3-13。

例 3-13
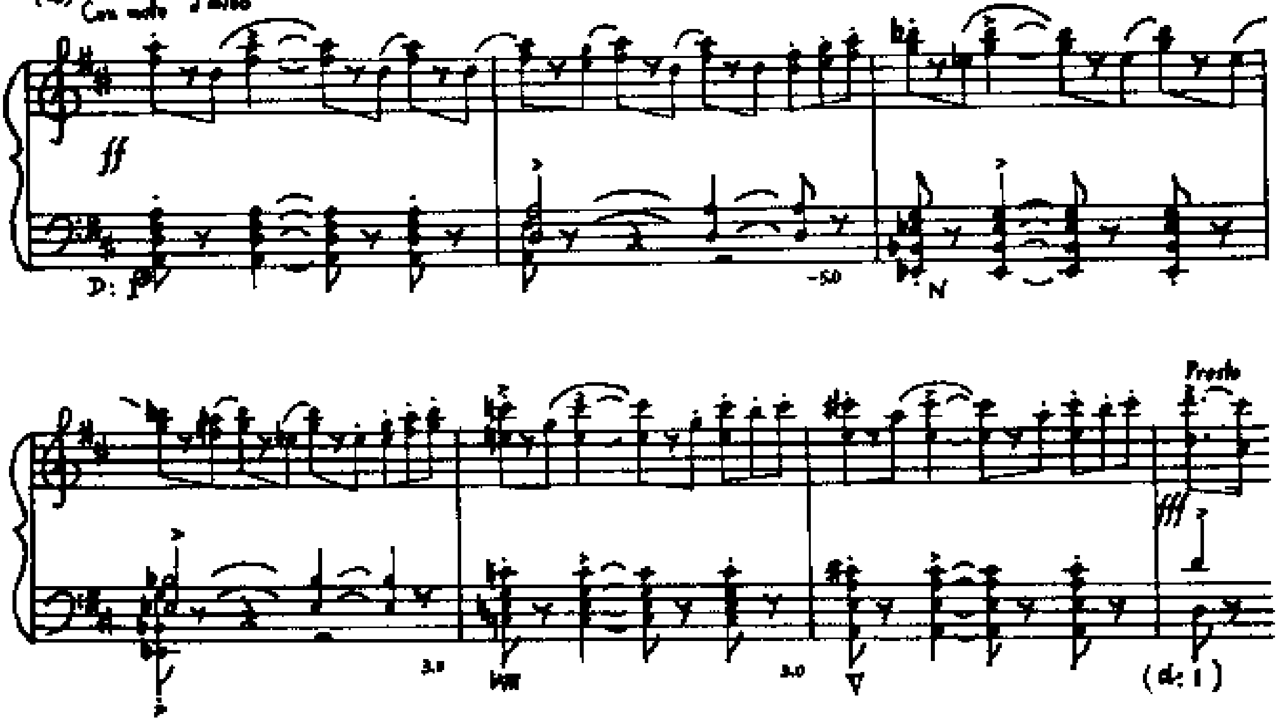
op. 8 之 1《莲花》



① 把音按连续向上纯五度排成"纯五音列",则任何和弦、音阶等不少于两个音的"音的组合",都可以在纯五音列上找到其最外侧的两个音,最右侧的为"上极点音",最左侧的为"下极点音"。上、下极点音之间的纯五度数(即相距几个纯五度),称为该音阶或和弦的"纯五跨度"。详见拙著《对于完善和声学理论所必须的几个乐理新概念》(以下简称《新概念》)一文,发表于《星海音乐学院学报》1989 年第二期。小写拉丁字母的功能组,由和弦的"下极点音"来确定。以小二度音为"下极点音"的和弦组成 ss 组,其较重要的和弦有:$^{\flat}$vii、$^{\flat}$vii$_7$、N、v$_7^-$等。

op. 13《第一交响曲》第四乐章

(2)



类似的情况还可以在 op. 33《音画练习曲》之 2 及 op. 34 之 2《在我们每个人的心中》的结束前见到，不过后者在 $^{\flat}\mathrm{VII}_7$—V_7 之间有经过性的 $^{\sharp3}\mathrm{vii}_{-7}$、K 等隔开。

N—$^{\flat}$Ⅶ—V 的连接既可以作为“双插入”，也可作为“D 轴三大三、大小七和弦连续”（这两种技法将在后面介绍），但因这种进行拉氏较常用，且与 d—D 一样都属于“向主”同类功能换接，故这里把它们放在一起介绍。

(b) “向属”功能方面

典型的“向属”同类功能替代应该是包含大六、小六及增四度音（都包括它们的等音）的调系外变和弦①进行到 V 或 Ⅰ。拉氏作品中

① ss—DD 八个组之外的功能组称为“调系外和弦组”（见 30 页的注）。调系外变和弦包括：DDD、4D、5D、6D ……，sss、4s、5s、6s ……等功能组的和弦。



早期意大利宫廷化妆舞会前，皇亲贵胄们正在作准备
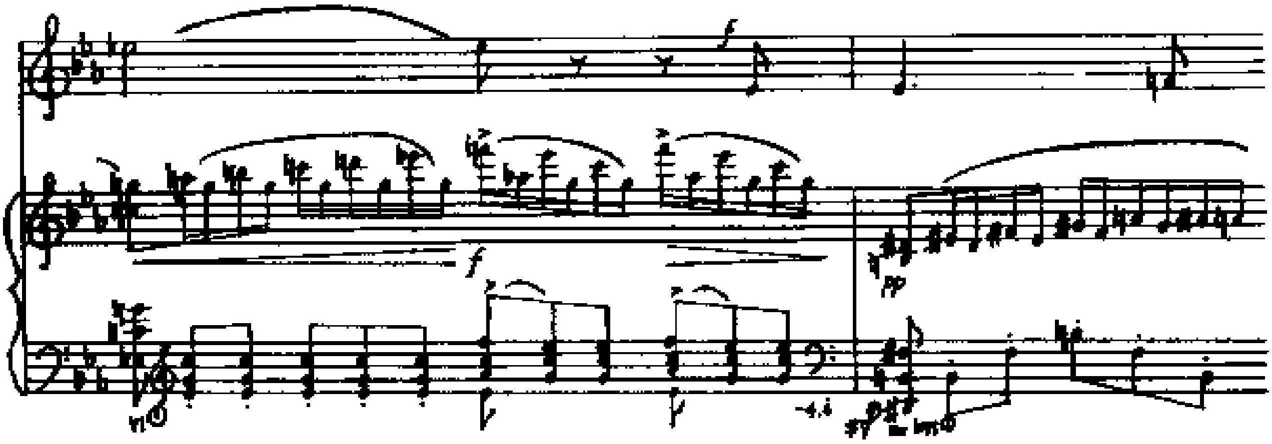


17～18 世纪宫廷的芭蕾演出



法国皇帝路易十三的化妆舞会装扮





第一交响曲第一乐章再现部中的连接部(标号 12 处)，还用强调同三音对照的办法，引向在同主大调上再现的副部。和声进行如下：
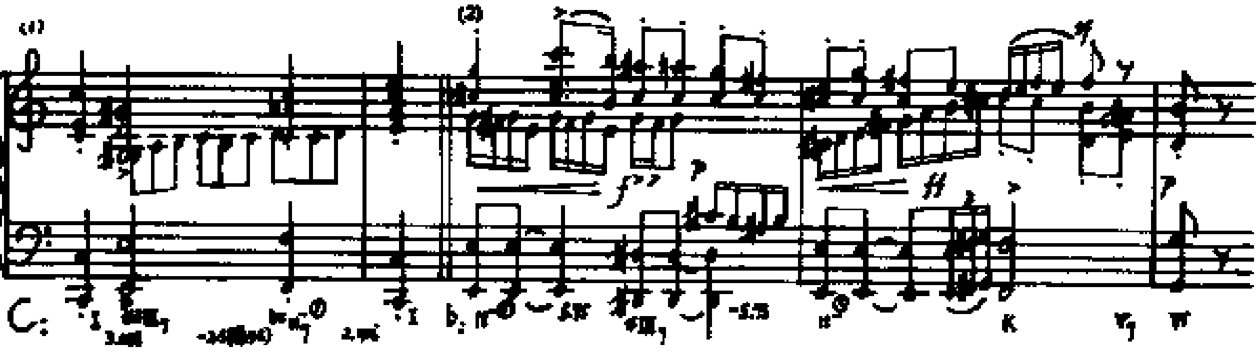
d：Ⅵ① → ♯vi① → Ⅵ① → ♯vi① → Ⅵ① → Ⅵ = D：♭Ⅵ → Ⅰ(再现副部)。

前面代 D 组和弦功能换接例 3-8(2)中的 i—♭Ⅰ就是同三音异类对照。这个例子很有意思，第 1—4 小节几乎和它前面的四小节相同，差别只是第三小节的♭Ⅰ改为 i(见原谱变奏六的结束部分，标号 17 处)。可见作者是有意用♭Ⅰ代 i，以取得 i—♭Ⅰ的同级、同三音对照。

类似于同三音对照的情况还有：大调 $^{\sharp3}$Ⅲ$_7$—$^{\flat5}$ii$_{-7}$；小调 ♭Ⅳ$_7$ 或 ♯Ⅲ$_7$—ii$^-$，如例 3-17。这里是前一和弦的三音与后一和弦的五音相同(或为等音)(注意：$^{\sharp3}$Ⅲ$_7$—$^{\flat5}$ii$_{-7}$ 因减五度是等音程，所以实际色差将从 5.5 降低为 2.5)。

例 3-17

op. 18《第二钢琴协奏曲》第三乐章　　op. 13《第一交响曲》第一乐章





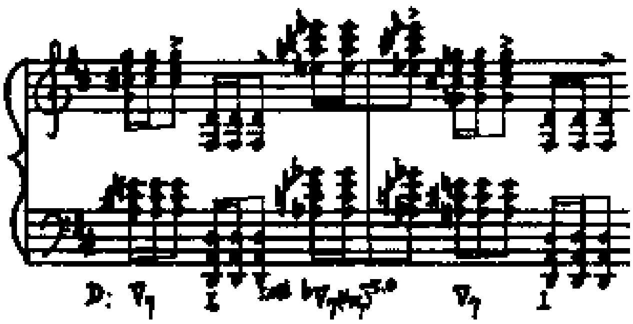
下面介绍一个与同三音异类对照有某种联系的很有趣的例子：op. 3《幻想曲集》之 4《丑角》的中间部分：这里是平行的两段，两段的前面八小节完全相同，而后面四小节则音的位置不变，但♯c、♯f、♯a 三个音的升号全部还原。这样一来，第一段的最后四小节[例3-19(a)]如用♯F 大调分析则为 Ⅰ、♭Ⅵ 交替，而第二段相应位置的四小节[例3-19(b)]如用 F 大调分析则为 Ⅰ、vi 交替；vi 代替了♭Ⅵ，成为同曲式结构位置的移调同级、同三音替代，因前后相隔八小节，不能称为间隔对照，只能称为"替代式变奏"。

(2) 根音成变化半音关系的同类对照

根音成变化半音关系的两个同结构和弦之间的色差绝对值为 5，同类和弦之间通常在 4—6 之间，是色彩对比很强的一种和声进行。在拉氏作品中最常见的是♭V—V 的进行，如例 3-20。

例 3-20

op. 39《音画练习曲》之 9
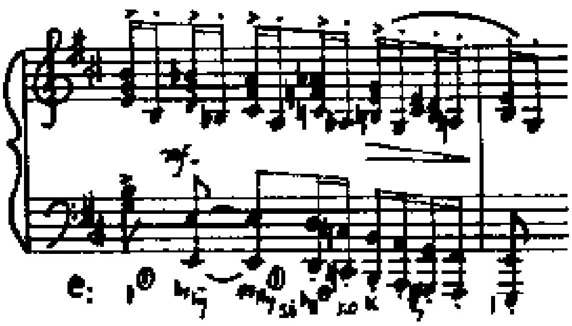


这种进行在拉氏中后期及晚期作品中用得较多，如 op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏二十四(标号 76 后面第 4 小节)及全曲结束前、op. 44《第三交响曲》第三乐章开始处、op. 45《交响舞曲》第一乐章结束前(♭V 以分解和弦形式出现)等。op. 27《第二交响曲》(属于中前期)第一乐章引子最后的属准备段中有 V—♭V 的进行，不过，这是由三个平滑下行声部形成的，带有装饰经过的性质。

除♭V—V 之外，拉氏较常用的另一种这类进行是♭ii—ii，如

例3-21。

例 3-21

op. 39《音画练习曲》之 4



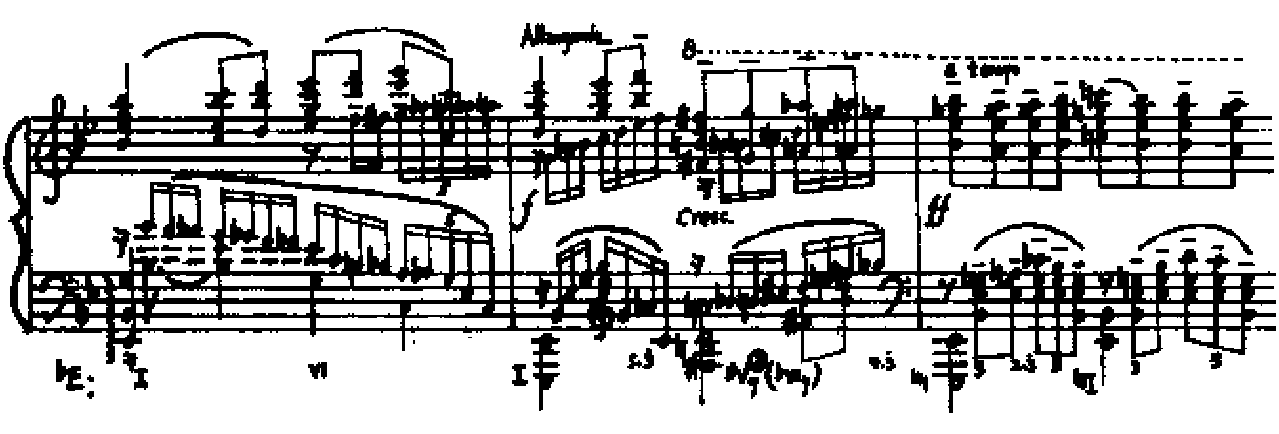
这种进行还可以在 op. 39 之 3 结尾前的属持续音上及 op. 40《第四钢琴协奏曲》第二乐章(标号 34 之后第 6 小节)等处见到，不过这两处 $^{\flat}$ii 都是与 ii_7(半减七和弦)对照。

此外，在 op. 44《第三交响曲》第三乐章结尾(第二展开部)开始(标号 107 处)可见到 iii_7—$^{\flat}iii_7$ 的同级对照。

这种对照有时也采用“间隔对照”的形式，如例 3-22。

例 3-22

op. 30《第三钢琴协奏曲》第一乐章



3. 单插入中的几种特殊情况

单插入中有一些特殊情况需要另外加以说明，它们是：(1)上、下导对照；(2)色彩性装饰和弦；(3)色彩性交替。

(1) 上、下导对照

根音成半音关系(包括小二及增一度关系)的两个同结构或同类结构和弦之间的对照,称为“上、下导对照”。插入和弦根音比前、后调内和弦高半音的称为“上导对照”,低半音的称为“下导对照”。前面“同级对照”中的“根音成变化音关系的同类对照”即属于上、下导对照。在拉氏作品中,较常见的是与主和弦、Ⅴ(包括七和弦、九和弦及其他复杂的属结构和弦)及 ii 构成上、下导对照,而且,除与主和弦有时构成上导对照外,绝大多数是下导对照。此外,由于根音成半音关系,所以,常写成经过或辅助性的装饰形式,可称为“上、下导装饰”。♯Ⅳ—Ⅴ 已在“同类功能替代与换接”一节中介绍,♭Ⅴ—Ⅴ、♭ii—ii已在同级对照中“根音成变化半音关系的同类对照”一节中介绍。例 3-21 中的♭ii既与前面的 ii_7 成下导对照,又与后面的 K 成上导对照。下面再举几个明显地带有装饰性质的例子,如例 3-23。

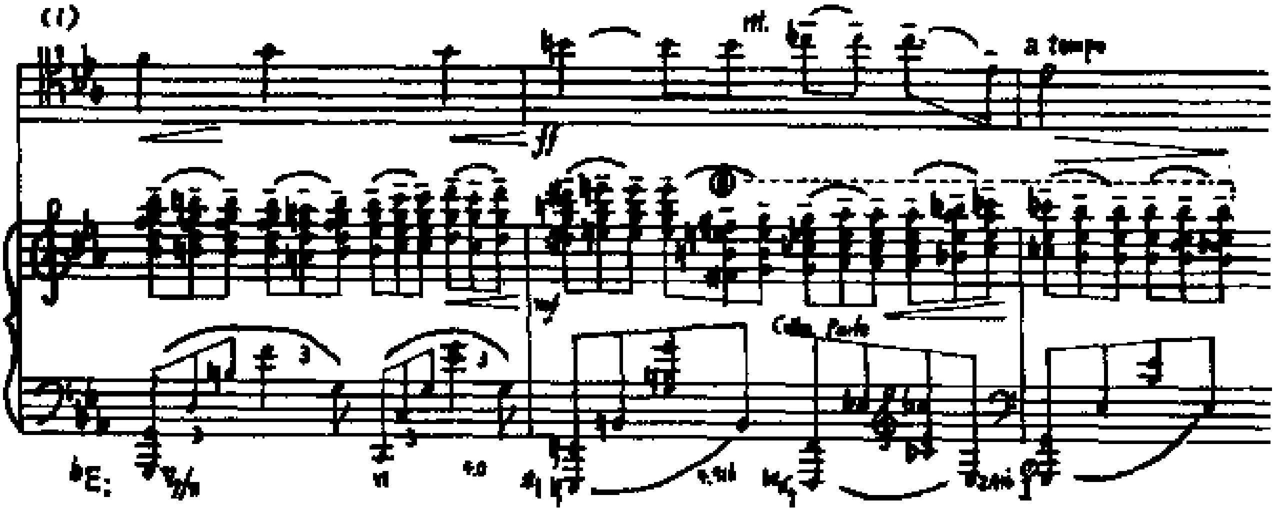
小调♯vii 是代 D 组和弦,所以,例 3-23(2)也可看作“功能替代”。

大调Ⅶ—Ⅰ、N—Ⅰ、♭Ⅵ—Ⅴ 等,因都属于传统功能性进行,故未把它们列入。
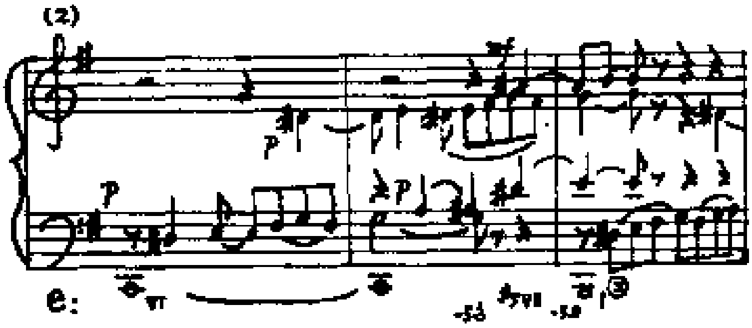
例 3-23

op. 19《大提琴奏鸣曲》第三乐章

(1)



op. 27《第二交响曲》第二乐章



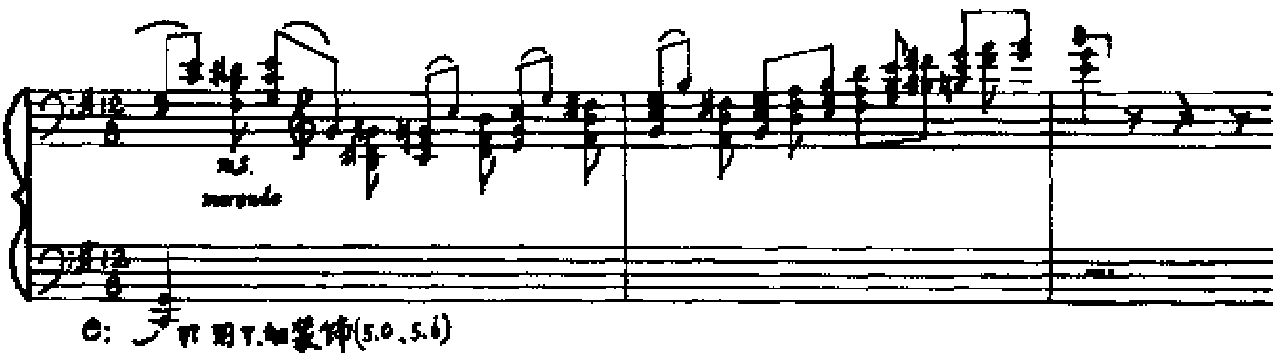
(2) 色彩性装饰和弦

插入和弦如以和弦外音的形式出现，且与所装饰的调内和弦构成高色差关系，即可称为“色彩性装饰和弦”。这有两种情况：一种是装饰和弦为三度叠置和弦；另一种则写成非三度叠置的形式，但通常仍等效于某一个三度叠置和弦，可称为“装饰合成和弦”。

在和弦结构方面，除前述上、下导对照外，拉氏较常用的是大三和弦用根音低大三度（或减四度，下同）的小三和弦来装饰，或反过来，小三和弦用根音高大三度的大三和弦来装饰（与前面代 D 组和弦中大调 #v—Ⅰ、小调 ♭Ⅳ—i 属于相同的和弦关系）。例 3-24 是小调 #iii及Ⅴ轮流装饰Ⅵ的例子（属于第一种情况）。

例 3-24

op. 32 之 4《e 小调前奏曲》

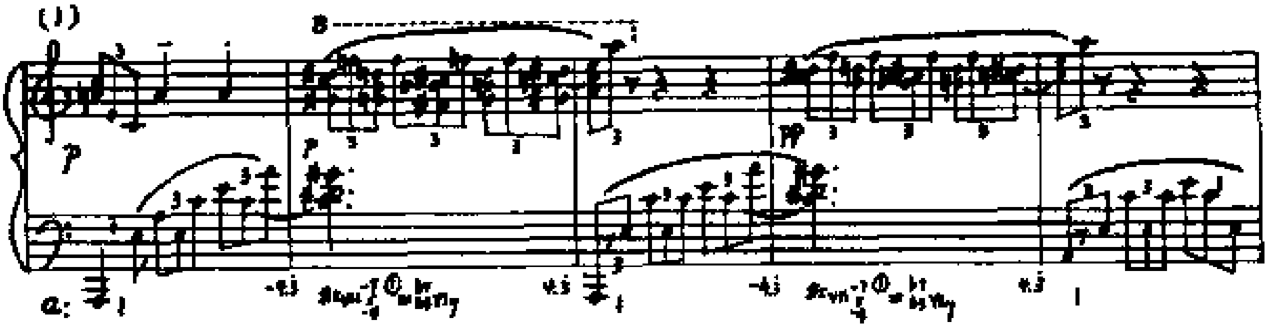


在“装饰合成和弦”方面（第二种情况），拉氏较常用的仍是等效于含导音或其等音的代 D 组和弦，如大调 #v、小调 ♭Ⅰ、♭Ⅳ、♭3 vi 等
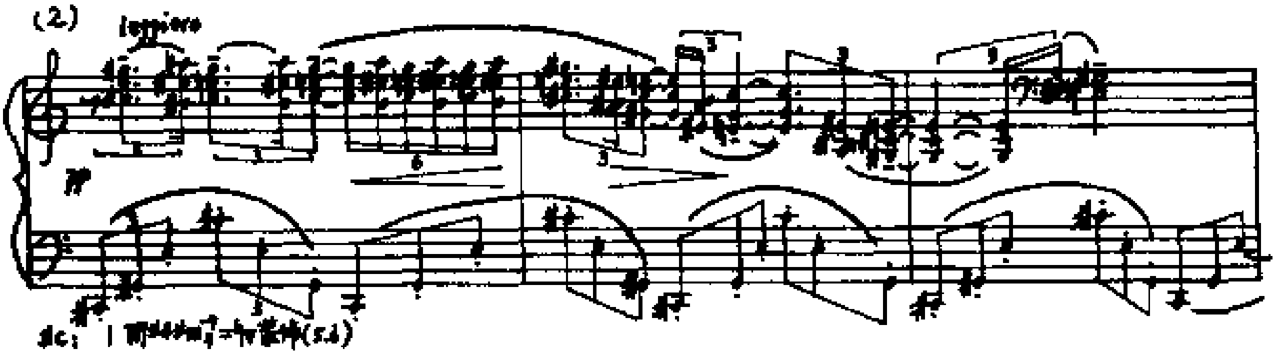
（都包括七和弦），如例 3-25。

例 3-25

op. 39《音画练习曲》之 6
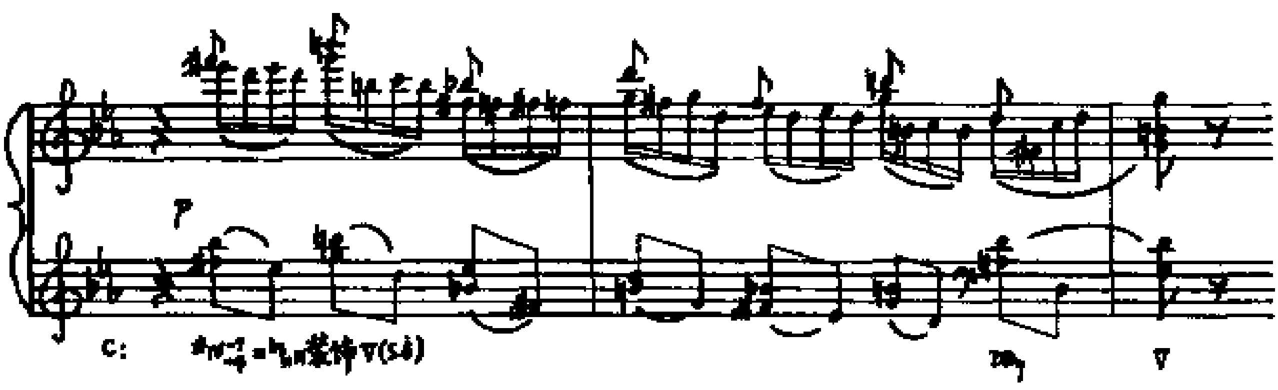


op. 34 之 4《轻快的风》



但不属于代 D 组的装饰合成和弦，在拉氏作品中也常可见到，如例 3-26。

例 3-26

op. 18《第二钢琴协奏曲》第一乐章

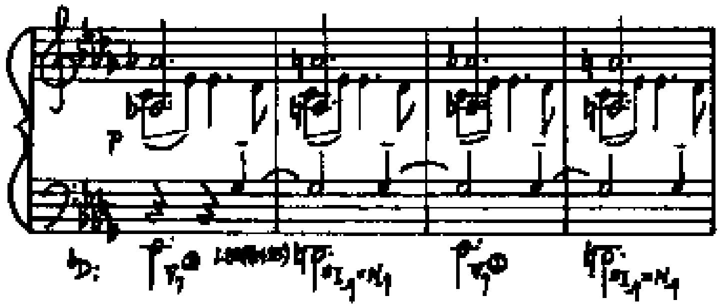


(3) 色彩性交替

色彩对比较强的两个和弦，如连续交替多次(不少于两次)即成为"色彩性交替"。拉氏作品中最常见的色彩性交替是根音成增四度关系的两个大小七和弦的交替，通常是某一个调的 N_7 及 V_7(有时用 V_9)。在早期作品中这种交替很多，很明显，这是受俄罗斯乐派先辈们的影响。见例 3-27。

例 3-27

op. 10 之 2《圆舞曲》



类似的情况还可以在 op. 3 之 1《悲歌》("Tempo I"前面第 14 小节起，标有"fff appassionate"处)、op. 7《悬崖》(标号 6 后面第五小节)、op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》第一乐章(标号 2 与 3 之间 Allegro vivace 处)、op. 10 之 3《船歌》(倒数第 19 小节处)、作于 1900 年的歌曲《夜》(第 11 小节开始)等作品中见到。

19 世纪下半叶，欧洲许多著名作曲家都曾用过根音成增四、减五度关系的两个大小七和弦的交替，但到 20 世纪初，这种交替就逐渐少见了。拉氏作品中的情况也是这样。这与已被用得较多有关。另外，人们可能也注意到这两个和弦中的增四度音程是相等的，因此，实际的色彩对比不如其他根音成增四度关系的两个同结构和弦之间(如大三、小三和弦等)那么强烈。按笔者的观点，根音为增四度关系的两同结构和弦之间的色差绝对值为 6；但两个七和弦之间如有一个增四、减五度是等音程(有一个音是等音)，色差绝对值将降低 3；所以，增四、减五度关系的两个大小七之间，实际色差为 3，而

不是 6。
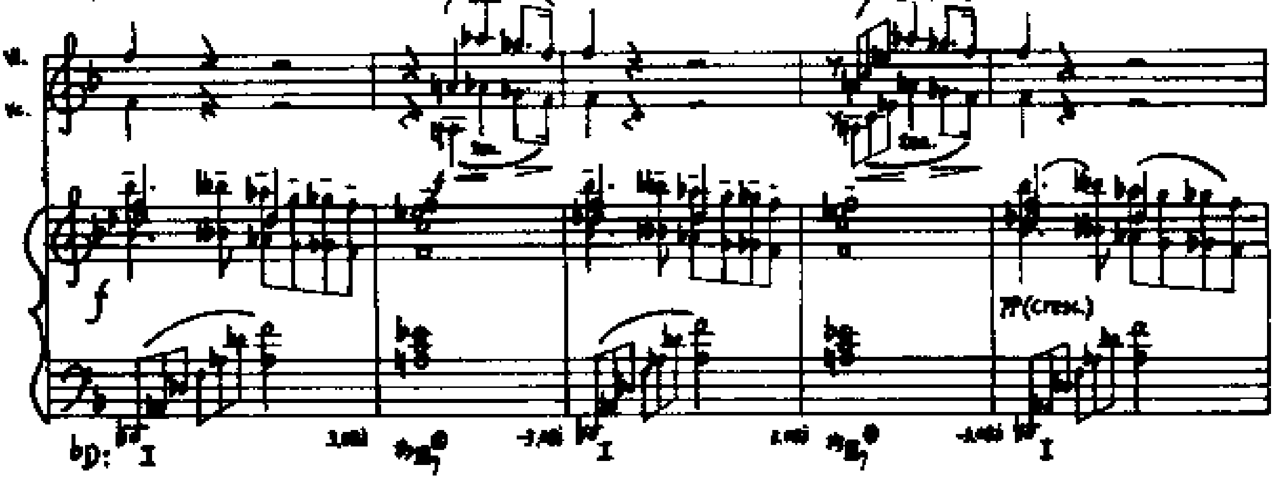
拉氏作品中其他较常见的色彩性交替有：

大调 Ⅰ—$^{\sharp3}\text{III}_{(7)}$（属于关系调渗透和弦），Ⅰ—$^{\flat}\text{VI}_{(7)}$ 如例 3-19 (a)，小调 V_7（或 V_9）—$^{\flat3}\text{vi}_{(7)}$ 或 $^{\sharp}\text{v}_{(7)}$（属于同三音异类对照），i—$^{\sharp5}\text{vii}$ 等，如例 3-28。

例 3-28

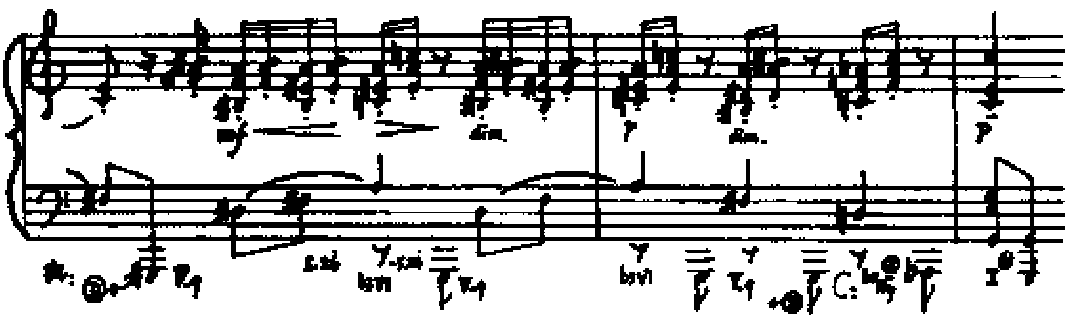
op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》第一乐章

(1)



op. 38 之 4《捕鼠者》
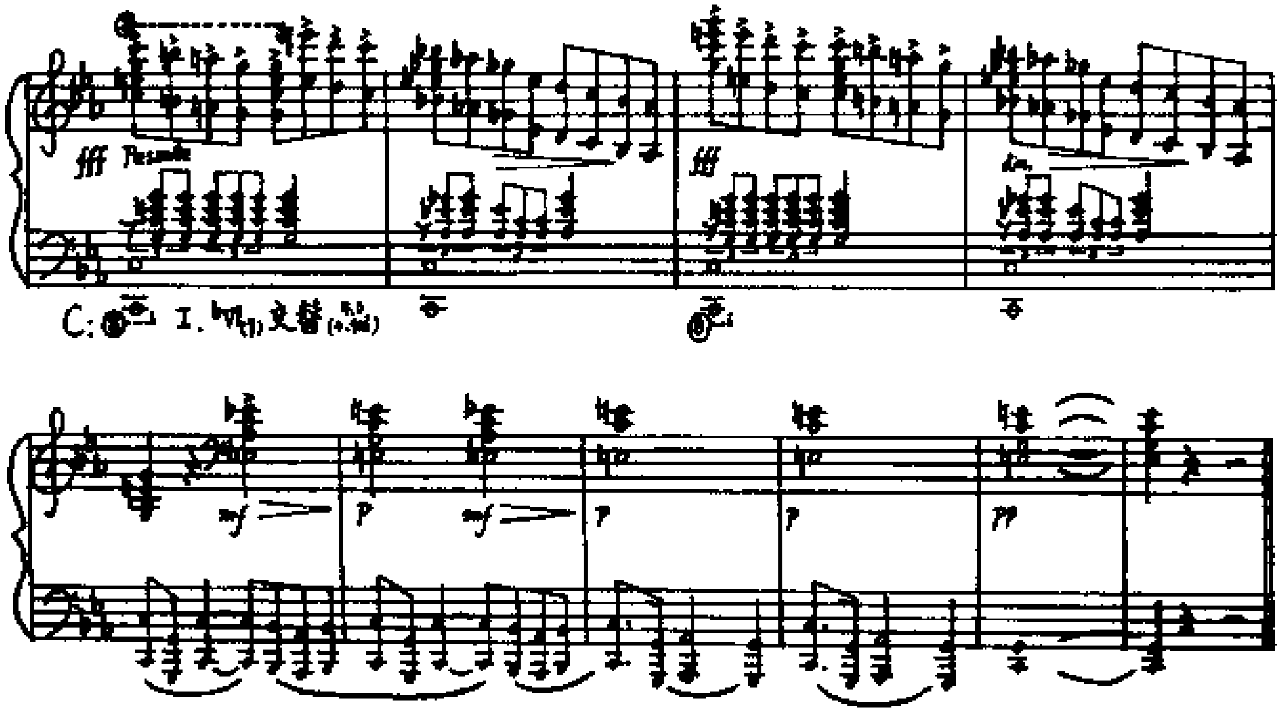
(2)



大调 $^{\flat}\text{VI}$（包括 $^{\flat}\text{VI}_7$）是拉氏较常用的色彩性变和弦（常与主和弦连接，在与 vi 作同级对照时，也常离不开 Ⅰ），但因 $^{\flat}\text{VI}$ 是同主小调 s 组和弦，$^{\flat}\text{VI}_7$ 则等效于德意志增六和弦，它们与 Ⅰ 的连接是较传统的用法，故不作详细介绍。见例 3-29。

例 3-29

歌剧《阿列柯》中的《阿列柯抒情曲》



这里要说明一下，拉氏作品中小调的色彩性变和弦要比大调丰富得多，这可能与他特别酷爱小调有关。请看：三部交响曲：d、e、a，四部钢琴协奏曲：♯f、c、d、g，两首钢琴奏鸣曲及一首大提琴奏鸣曲：d、♭b、g，两首钢琴三重奏：g、d。这些习惯上以调性命名的大型器乐曲全部以小调为主调，这在著名作曲家中恐怕是绝无仅有的了。

为了便于大家查阅，下面把拉氏常用的单插入色彩性变和弦的主要用法列出，其中大写罗马数字代表“大三类”，小写罗马数字代表“小三类”(半减七和弦除外)，每个变和弦都包括等和弦。

拉氏常用单插入变和弦主要用法表

一、大调

(一) ♯3Ⅲ

1. 代替 D 组和弦→Ⅰ或与Ⅰ交替；

2. 与Ⅰ、♭Ⅵ构成三分 T 轴三大三或大小七和弦的连续进行(后面讨论)；

3. 与 V_7 为主的 D 组和弦作同功能换接；

4. $^{\sharp 3}III_7$→$^{\flat 5}ii_{\bar{7}}$→I（少数）。

（二）$^{\flat}$VI

1. 作为 s 和弦→I 或与 I 交替；

2. 与 I、$^{\sharp 3}$III 构成三分 T 轴三大三或大小七和弦的连续进行（后面讨论）；

3. 与 vi 构成同级、同三音对照，或间隔对照（与 I 配合）。

（三）$^{\sharp}$IV、$^{\flat}$V

1. V、V_7（包括 V_9 及复杂属结构和弦）的下导对照；

2. $^{\sharp}$III/ii→ii。

（四）$^{\sharp}$i

1. 与 I 构成同级、同三音对照；

2. 在 V 或 IV 的后面代替 I；

3. ii、ii_7 的下导对照。

（五）$^{\sharp}$v

1. 代替 V→I（有时写成装饰合成和弦）；

2. 与 vi 构成同级间隔对照（少数）。

（六）$^{\flat}$VII、$^{\flat}VII_7^{\times}$、$^{\flat}$vii

1. 进行到以 V 为主的 D 组和弦，构成大、小七度音的对照；

$^{\flat}$VII 的前面常用 N 形成"向主"功能 ss、d、D 三个组的连续。

（七）$VII_{(7)}$

1. 与 V_7 为主的 D 组和弦同功能换接；

2. 作为 I 的下导对照时，相当于 V/iii→VI/iii，属于传统功能进行。

二、小调

（一）$^{\flat 3}$vi、$^{\flat 5}iv_{\bar{7}}$（常写成 vii^{-7}_{-4}、vii^{-5}_{-4}、vii^{-7}_{-5}-4）

1. 代替 D 组和弦→i、ni_7 有时 VI（少数）；

2. 与V_7为主的D组和弦作同功能换接；

3. 进行到DD组或增六DD组和弦。

(二) $^{\flat}\mathrm{I}$

1、2、3、同上(有时写成装饰合成和弦)；

4. 与$^{\sharp 3}\mathrm{IV}_{(7)}$构成根音增四度关系的对照(后面讨论)。

(三) $^{\flat}\mathrm{IV}$(有时写成$^{\sharp}4\ ^{\sharp}\mathrm{vii}^{-7}_{\ 4}3$)

1. 代替D组和弦→i、ni_7 有时Ⅵ(少数)；

2. 与V_7、vii^{-7}_{-4}为主的D组和弦作同功能换接(少数经$\mathrm{ii}_{(7)}$、$\mathrm{iv}_{(7)}$再到D组和弦，这时具有$\mathrm{DD}_{(7)}/\mathrm{ii}$或$^{\flat}\mathrm{I}_{(7)}/\mathrm{iv}$的含义)。

(四) $^{\flat}\mathrm{ii}$

1. 作为$^{\flat 3}\mathrm{vi}_{(7)}/\mathrm{iv}\rightarrow\mathrm{iv}$；

2. i的上导对照；

3. $\mathrm{ii}_{(7)}$的下导对照；

4. 进行到nⅢ时相当于$^{\flat 3}\mathrm{iv}_{(7)}/\mathrm{VI}\rightarrow\mathrm{V}/\mathrm{VI}$，属于传统功能性进行。

(五) $^{\flat}\mathrm{V}$

1. $\mathrm{V}_{(7)}$的下导对照；

2. 写成装饰合成和弦$^{\sharp}\mathrm{iv}_{-\,6}^{\ \ 7}\text{-}4\rightarrow\mathrm{i}$(少数)；

3. 用作$\mathrm{N}_{(7)}/\mathrm{iv}$(传统功能性进行)。

(六) $^{\sharp}\mathrm{iii}$

1. 装饰Ⅵ；

2. 代替D组和弦→i(传统和声学中的同主大调和弦)；

3. 与III^{+}、V为主的D组和弦作同组转换。

(七) $^{\sharp}\mathrm{VI}$

1. 作为$^{\sharp}\mathrm{III}_{(7)}/\mathrm{iv}\rightarrow\mathrm{iv}$(有时写成装饰合成和弦)；

2. $\mathrm{nVII}_{(7)}$的下导对照；

3. 用作$\mathrm{V}_7/^{\sharp 5}\mathrm{ii}\rightarrow\mathrm{ii}_{(7)}$(传统功能进行)。

(八) $^{\sharp}$vii

1. i的下导对照;

2. 进行到nⅢ时相当于$^{\sharp}$v/nⅢ→nⅢ(少数)。

(九) $^{\sharp}$vi

1. 常与iv或i构成根音为三度关系的小三和弦连续。

(二) 调插入

把单独插入的色彩性变和弦扩大为某一个关系较远的调的几个和弦(最好是2—3个和弦,一般不宜太多,太多则将成为"调对置"),就构成"调插入"。它类似于离调,不过,插入的调与主调关系较远,通常与主调相差4—6个升、降号;另外,"调插入"的几个和弦之间,不一定要像离调那样构成较典型的功能性进行,传统调性和声中很少用到的进行也可以(如ii→iii、vii→ii_7等等)。但像拉氏这样受传统功能和声影响较深的作曲家,其"调插入"的和弦仍与离调差不多,以D→T、S→D→T、S→D、S→T等为主。

拉氏作品中的"调插入"有(以插入调的主和弦在主调中的和弦标记表示):

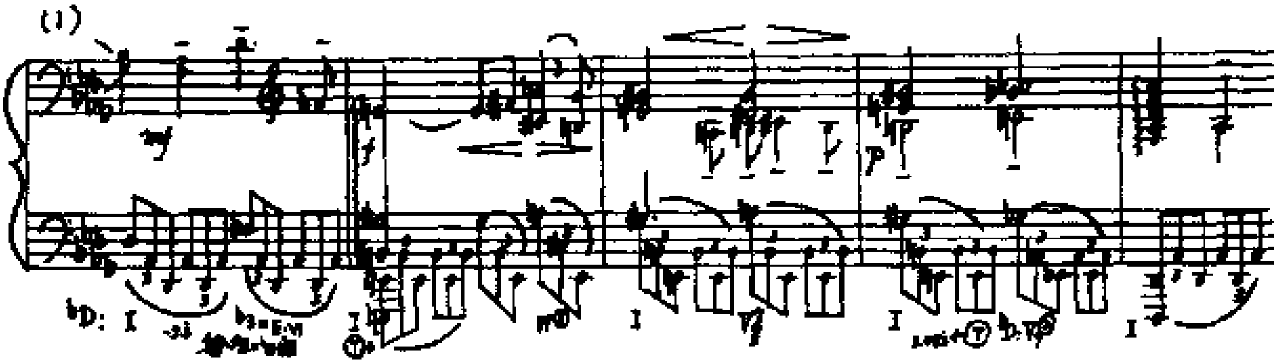
大调	小调
N调(多为5个降或7个升号)	$^{\flat 3}$vi调(多为4个降号)
$^{\sharp}$i调(多为4个升号)	$^{\sharp}$vi调(多为3个升号)
$^{\flat}$Ⅲ调(多为3个降号)	$^{\sharp}$Ⅵ调(多为6个升、降号)
$^{\flat}$v调(多为5个升号)	$^{\flat}$Ⅳ调(多为5个降号或7个升号)
$^{\flat}$Ⅵ调(多为4个降号)	$^{\flat}$ii调(多为5个降号或7个升号)
	$^{\sharp}$iv调(多为6个升、降号)

由于N及V_7/N = $^{\flat 3}DD_{-7}$都是很常用的功能性变和弦,所以,向N离调是较传统的处理方法,不作为重点介绍。例3-30列出拉氏作品中"调插入"的部分片断。

例 3-30

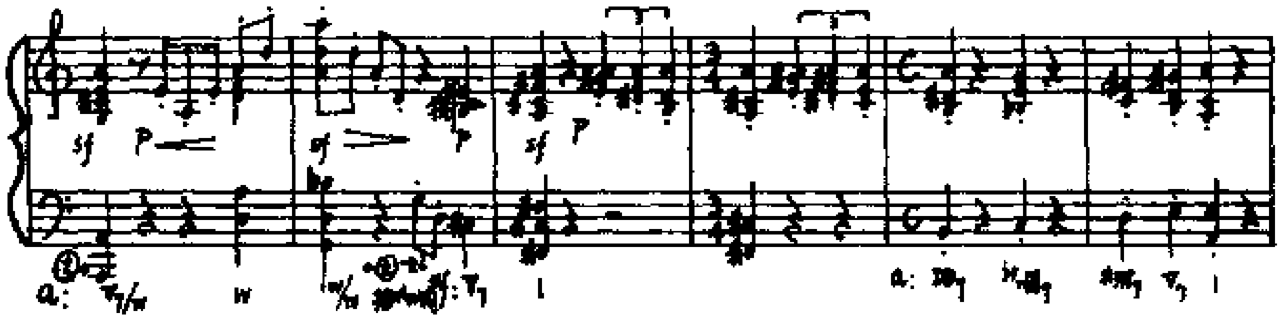
op. 16《瞬间音乐》之 5

(1)



op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏十九

(2)



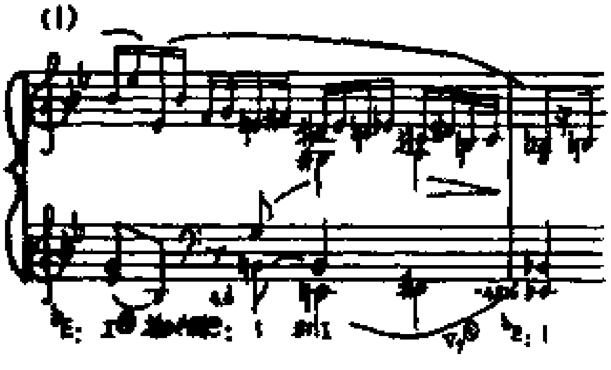
例 3-30(2)是该曲第十九变奏的结束部分，它前面的六小节几乎是这六小节的重复，最主要的变化是原来的向Ⅵ级—F 大调离调，这里改为插入#vi 级—♯f 小调。这是又一个“替代式变奏”的例子(请与例 3-19 比较)。

有时，插入的调不太明确，如例 3-31。

例 3-31

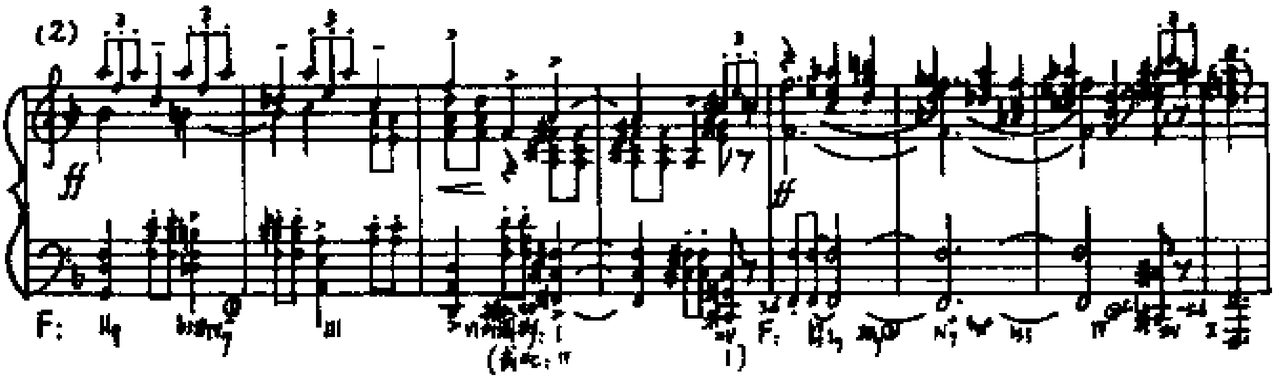
op. 40《第四钢琴协奏曲》第一乐章

(1)



op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏十四

(2)



例 3-31(1)由于高音及中间声部的半音化，使调性处于 e 小调及 E 大调之间，不太明确。例 3-31(2)插入的两个小三和弦既可看作 #f：i→nv，也可看作 #c：iv→i，但因该变奏从开始处即强调 #v→Ⅰ的进行(见例 3-7)，所以，把它作为插入 #v 级—#c 小调更合理些。有时，调插入的和弦虽不多，但时值较长，因此，更接近于“调对置”，如 op. 9《第二“悲歌”钢琴三重奏》第一乐章有一段在 d 小调中插入 ♭G 大调的Ⅰ→vi→Ⅴ，共占 4/4 五个小节(标号 17 后第 5 小节起)。

不论是“调插入”还是“调对置”，调的色彩对比是相同的，前后将形成较高的色差也是相同的；区别主要在于“调插入”前、后两次高色差靠得较近，显得更富于色彩变化，而“调对置”则两次高色差离得远些，色彩变化稍缓和一些。

色彩性和声进行的使用常与曲式结构有关。在拉氏作品中，“调插入”常安排在下列位置：

(1) 主题的呈示(陈述型)，包括重复时的和声变奏及高点附近；(2)句或段的终止前(结束型)；(3)主题再现前(过渡型)，包括新主题出现之前及引子或前奏的后部。

上面列出的各例中，属于第一种情况的有：例 3-30(2)、3-31(2)；这两例因同时又在段结束之前，所以，也属于第二种情况；属于第三种情况的有：例 3-30(1)、3-31(1)。

二、简单的色彩序列

简单的色彩序列包括以下三类：1. 双插入；2. 根音有特定音程关系的和弦序列；3. 根音无特定音程关系的同结构或同类和弦的连续进行。下面分别介绍之。

1. **双插入**

在调性和声中，连续插入不属于一个调的两个变和弦，它们又分别与前、后的调内和弦构成较强的色彩对比，就成为“双插入”。插入的两个变和弦加上前、后调内和弦，共四个和弦，构成三个色差环节。在严格的双插入中，三个色差环节的色差绝对值都应不小于 3；有一个环节小于 3 时（应大于 2，下同），属于不严格形式；两个环节小于 3 的，只能作为“单插入”看待（三个环节都小于 3 则不应属于色彩性和声技法）。

拉氏作品中的双插入有以下特点：

(1) 和弦结构简单，主要是大三、大小七、小三、小七及少数半减七和弦。

(2) 插入的变和弦常一个带升号、一个带降号；插入的和弦较多时（属于“多插入”），也常升、降号变和弦交替（这可能是早期色彩性技法的一个共同特点）。

(3) 插入两变和弦根音之间的音程以(a)增四度、(b)小二度、(c)大三度（都包括等音程）为主。这是自然音程中“纯五跨度”最高的三个音程①，也是同结构或同类和弦之间易于构成高色差的音程。

(2)、(3)两项说明拉氏是以在两插入和弦之间形成较强色彩对

① 任何音程、和弦、音阶，其上、下极点音之间相距的纯五度数，称为“纯五跨度”（见 31 页注）。自然音程的纯五跨度由大到小依次为：增四、减五度—6、小二度—5、大三度—4、小三度—3、大二度—2、纯五度—1（都包括转位）。

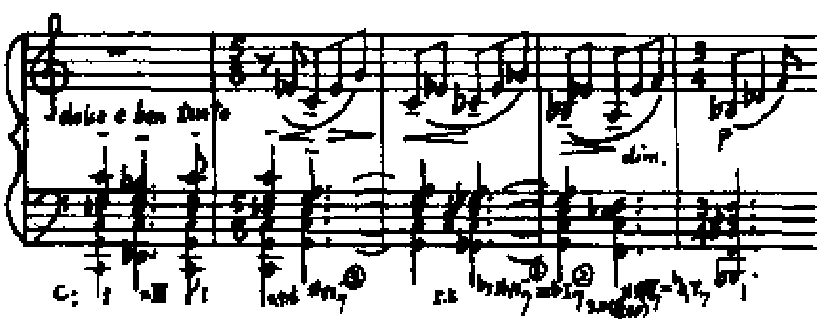
比为设计双插入的主导思想。在实际作品中，也的确是最高色差在中间环节的占多数。下面按插入两和弦根音之间成(a)增四度、(b)小二度、(c)大三度的次序举例：

(1) 增四、减五度关系

主要有两种情况：一种是两个大小七和弦之间(两个大三或大三与大小七也可见到)；另一种是大小七与小三和弦之间。现各举一例(见例 3-32)。
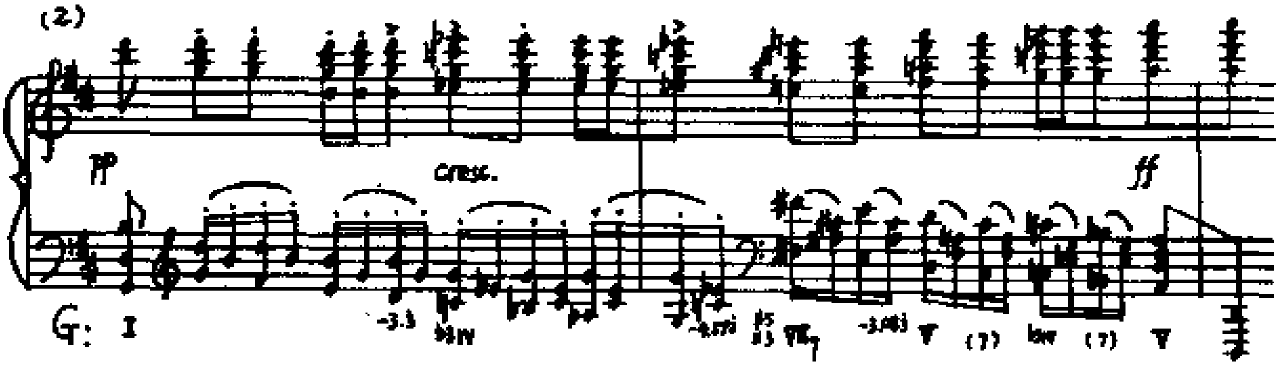
例 3-32　　op. 29《死之岛》

(1)



op. 39《音画练习曲》之 9

(2)



例 3-32(2)可看作$^{\flat}$iv与V之间插入了VII_7，VII_7—V构成“同类功能换接”。

(2) 小二或增一度关系

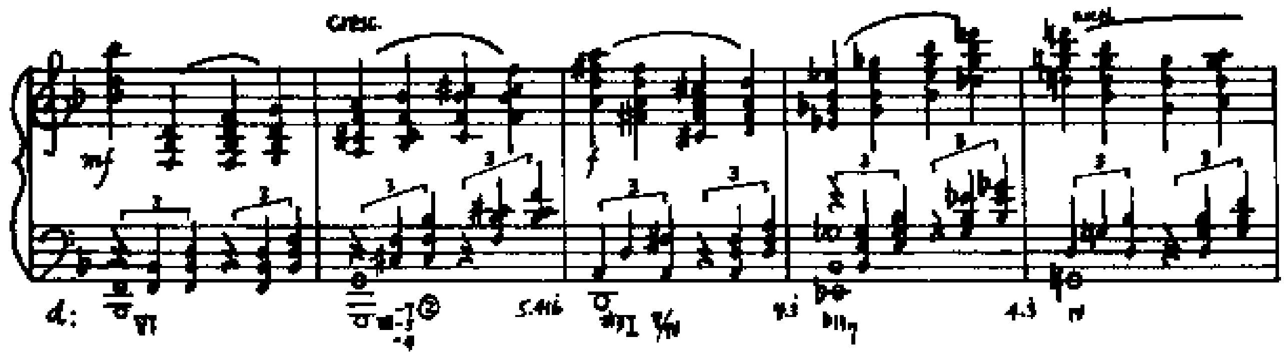
这时常采用一个大三类与一个小三类和弦对照，并以构成同级、同三音异类对照为主。

例 3-33 可看作在向 g 小调离调过程中，插入了一个与 g 小调 V

成同三音对照关系的和弦：V/iv→($^{\flat}$ii$_7$)→iv。如把$^{\flat}$ii$_7$看作$^{\flat}$ii与$^{\flat}$IV两个和弦的重叠，那么，$^{\#3}$I—$^{\flat}$ii、$^{\flat}$IV—iv构成两对同三音对照，可称为“二重同三音对照”。

例 3-33

op. 30《第三钢琴协奏曲》第三乐章



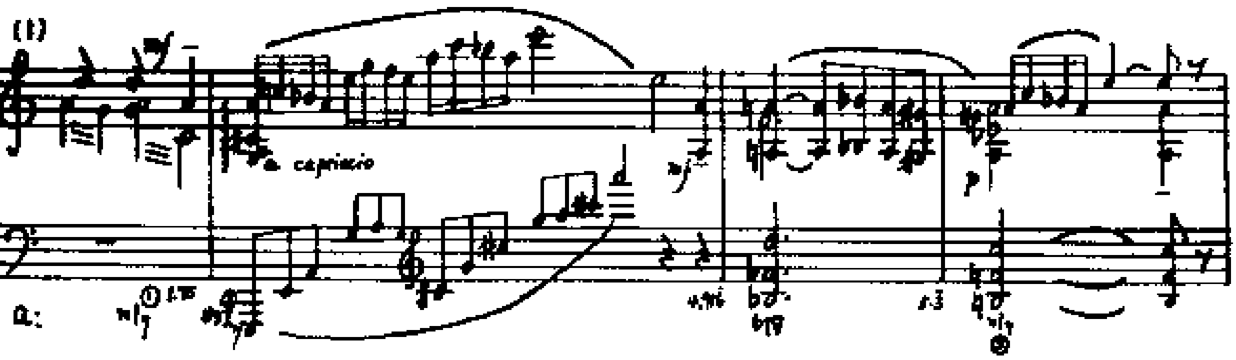
（3）大三或减四度关系

有两种情况：一种是两个同类和弦之间；另一种是大三类与根音低大三或减四度的小三类和弦之间。

例 3-34(1)类似于前面提到的“同三音替代”。如按正常离调，第二小节后面应接 iv，但这里用同三音关系的$^{\flat}$IV代替，而使$^{\#3}$I$_7$—$^{\flat}$IV构成双插入，但第一个环节的色差太低(1.75)。(2)形式上插入了三个和弦，但第三个变和弦与后面和弦之间($^{\#}$vi$_7^{\circ}$—V)的色差很低(仅1.5)，而且第一个变和弦与前面和弦之间的色差(VI$_7^{\times}$—$^{\#3}$I$_7$)低于 3 (2.25)，所以，只能作为不严格的“双插入”，不能作为“三插入”。

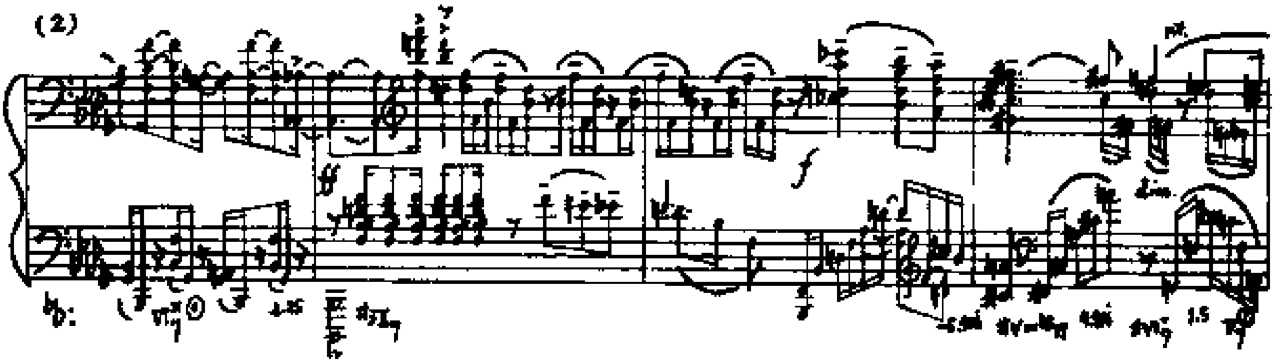
例 3-34

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏十一



op. 36《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章

(2)



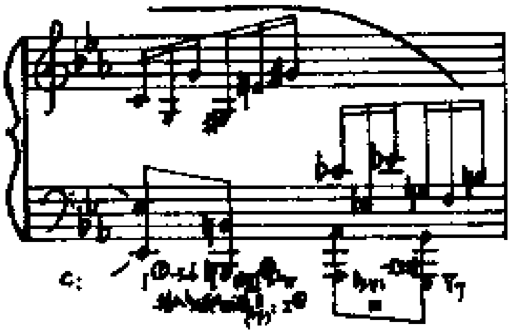
在拉氏作品中，也可以见到两插入和弦根音成其他音程的双插入(小三或增二度较多)，因不如前面三种音程常见，故不再举例介绍。

在色彩度较高的传统变和弦的前或后，插入另一种升、降号的变和弦(等于加一个“单插入”)，都可以形成双插入，例 3-32(2)($^{\flat 3}$iv—V 之间插入Ⅶ$_7$)、例 3-33(V/iv—iv 之间插入$^{\flat}$ii$_7$)都属于这种情况。此外，如把和声小调的 V、V$_7$ 看作属色彩变和弦，那么，只要在它们的前或后插入一个色差不小于 3 的变和弦(尤其是带降变化音的变和弦)，就可以构成双插入。例 3-8(2)就属于这种情况，不过那里 V$_7$—i 的色差稍低了一些(2.42)。

在分析双插入时，必须注意因记谱而形成的“假双插入”。造成这种情况的主要原因是：有时和弦的记谱可能与它实际所属的色彩有矛盾，例如因记谱上的方便，小调的$^{\flat}$Ⅳ常写成$^{\sharp}$Ⅲ，$^{\flat 3}$vi 常写成$^{\sharp}$v 等。这时，可根据和弦的色彩度绝对值不大于 6.0，以及双插入的两个和弦是否属于某一个调来确定。例 3-35 是“假双插入”的例子，例中的$^{\sharp}$Ⅲ(色彩度为 6.33)实际是$^{\flat}$Ⅳ(色彩度为 6.33 = −5.67)的等音写法，$^{\flat}$Ⅳ→$^{\flat 3}$vi 为$^{\flat}$F 或 E 大调的 Ⅰ→iii，所以，这属于“调插入”，而不是“双插入”。

例 3-35

op. 39《音画练习曲》之 1

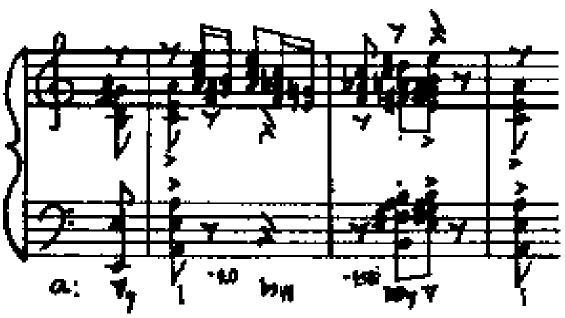


"双插入"两变和弦中的一个,如扩展为某一个调的几个和弦(或虽不属于一个调,而色差不大于 2),则称为"调插双插入";两个和弦都这样扩展,则称为"双调插入"。调插入的次数越多,每次调插入的和弦越多,则整体的色彩性也减弱得越多。

例 3-36 中 ^{b3}vi—DD$_7$ 构成双插入,但紧接着 DD$_7$—V 又成为向属调的离调,因此,属于"调插双插入"。此外,这也是在传统变和弦前、后插入另一种升、降号的变和弦,成为双插入的例子。

例 3-36

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏五



2. 根音有特定音程关系的和弦序列
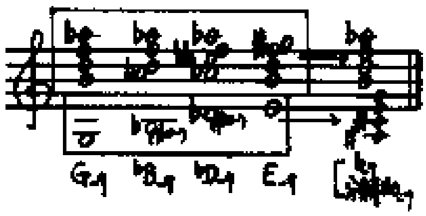
在拉氏作品中,主要是指根音成连续三度关系的几个同结构或同类和弦连在一起构成的和弦序列。根据根音之间三度音程的不同又可分为"同轴和弦连续进行"、"三分同轴和弦连续进行"、"三度关系和弦连续"三种。

(1) 同轴和弦连续进行

这是指根音合在一起成减七和弦的四个同结构和弦或同类和弦以任何次序连在一起(不少于四个中的三个)所组成的和弦序列;当和弦不是同结构或同类时,只要直接相连的和弦之间有较高的色差绝对值(一般应大于 2.67),则仍可看作不严格的同轴和弦连续。

在拉氏作品中,这种连续进行主要用于大三类和弦,其中尤其是大小七加小九度(属小九)和弦为最多。这可能是因为属小九和弦去掉根音后是减七和弦,而同轴四个减七和弦是相等的,这样一来,同轴四个属小九和弦的连续,实际上等于一个持续的减七和弦加上变化着的根音,而这些根音合起来又是比持续的减七和弦低半音的另一个减七和弦。这样两个相差半音的减七和弦交织在一起,的确有奇特的效果(见例 3-37)。但因等音关系,实际的色彩对比是不强的,色差绝对值仅 0.6 或 1.2。

例 3-37



采用同轴 V_{-9} 连续进行的作品如 op. 4 之 6《我的朋友,要多久》中段(转一个升号的前五小节处)、op. 5 之 3《眼泪》主题的展开(第 16 小节)、op. 38 之 6《啊呜!》(见例 3-39)、op. 45《交响舞曲》第三乐章(标号 79 处)等。

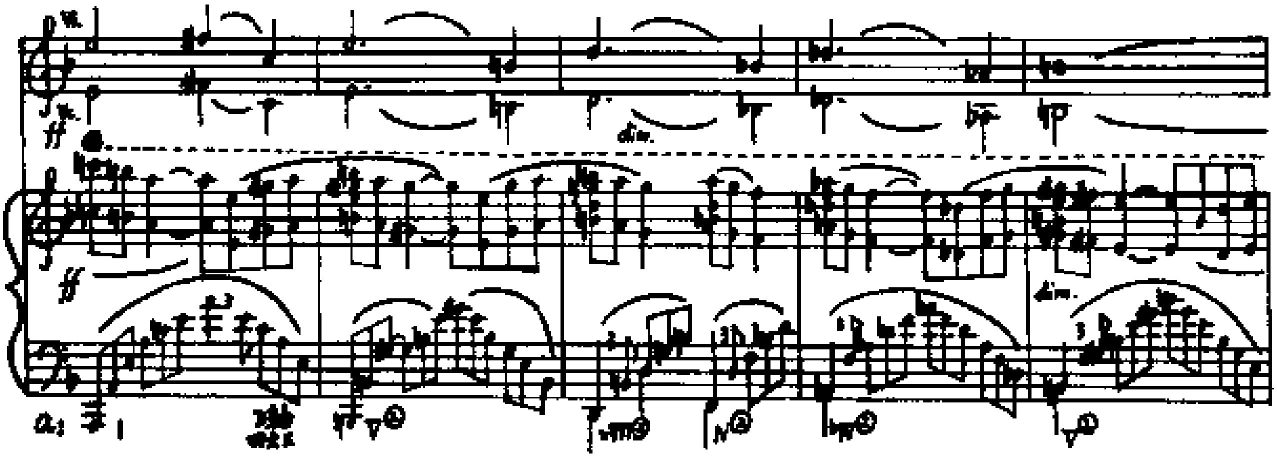
为了便于区别,在调性较明确的段落里(包括它的前面或后面),通常把包含主音的那一组根音称为 T 轴,包含属音及下属音的则分别称为 D 轴及 S 轴,不论所用的和弦是什么结构,都这样命名(通常大调用大写拉丁字母,小调用小写)。

在拉氏作品中,这种和弦序列主要用于曲式结构的:1. 连接或过

渡，2. 展开性段落，3. 中间部分，4. 结束部分。例 3-38 是用于展开部中。例 3-39 则是用于结束部分的例子，例中以根音为减五度关系的属十三与属小九和弦为基础（第二小节），重复（第三小节）后再移低小三度（第四小节），构成同轴四和弦的连续，全曲结束于 $^{\flat}D_9$，所以是 T 轴。

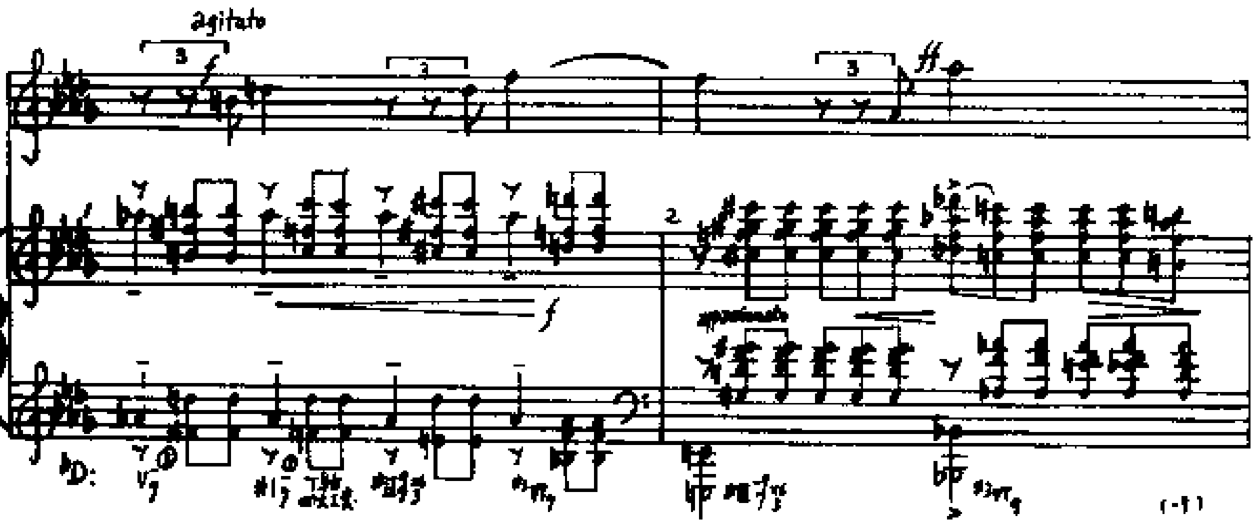
例 3-38

op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》第一乐章
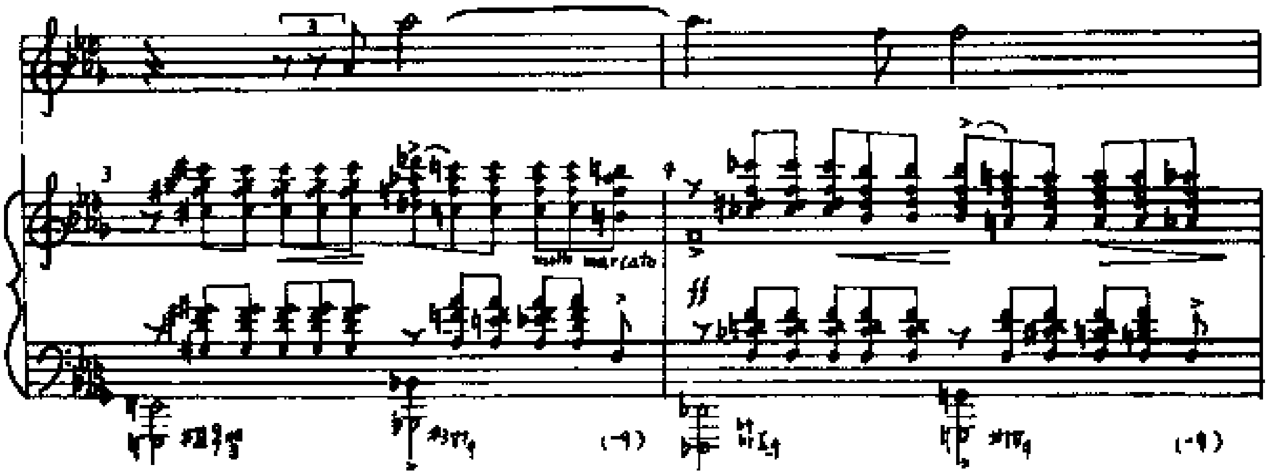


例 3-39①

op. 38 之 6《啊呜！》



① 谱例中小节开始处上方的数字为小节数，下同。



这里要附带说明一种拉氏常用的和声技法：连续使用包含某一个或两个音(都包括等音)的和弦，并不断变化其在和弦中的音级。如例 3-39 第一小节就是由包含降 a 音的四个和弦组成，降 a 分别是这四个和弦的根、五、三、七音；在第 2—4 小节中，降 a 则分别是三、七、三、七、五、九音；而且除第三小节第一个和弦 f 改为升 f 外，其他和弦都含有 f 音，它分别是九、五、(九音升 f)、五、三、七音。类似的情况还可以在下列作品中见到：

(a) op. 5《第一组曲》第二乐章《夜色情意》的引子一含升 f 音的三个大三和弦；

(b) op. 32 之 2《降 b 小调前奏曲》的中间部分(第 25 小节)——以 f 音为根、三、五、七音的四个和弦，除第四个是小三和弦外，其他都是大三类和弦(见后面例 3-46)；

(c) op. 39《音画练习曲》之 9 的引子，整个五小节中，只有第五小节第二拍的 c 小三和弦不包含降 b 音，其他全部是含有降 b(或升 a)的大三类和弦——降 b 音分别为和弦的七、三、根音；

(d) op. 45《交响舞曲》第二乐章标号 50 处——以 d 音为三、七、五、根音的四个大小七和弦的连续进行，见后面例 3-48(2)第 2 小节最后一个和弦起。
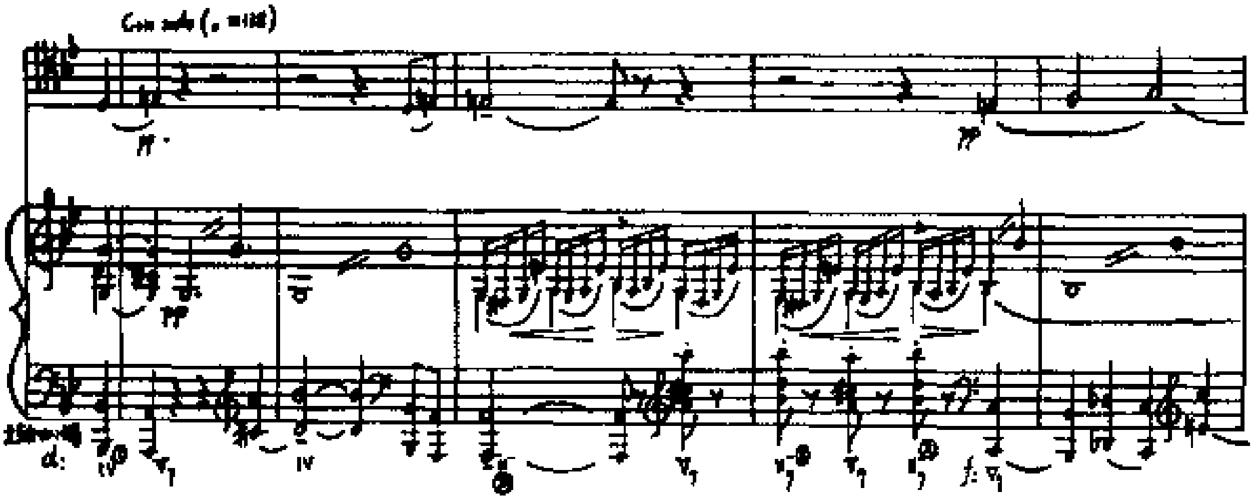
同轴和弦连续进行很容易使调性模糊，而且最后一个和弦可以
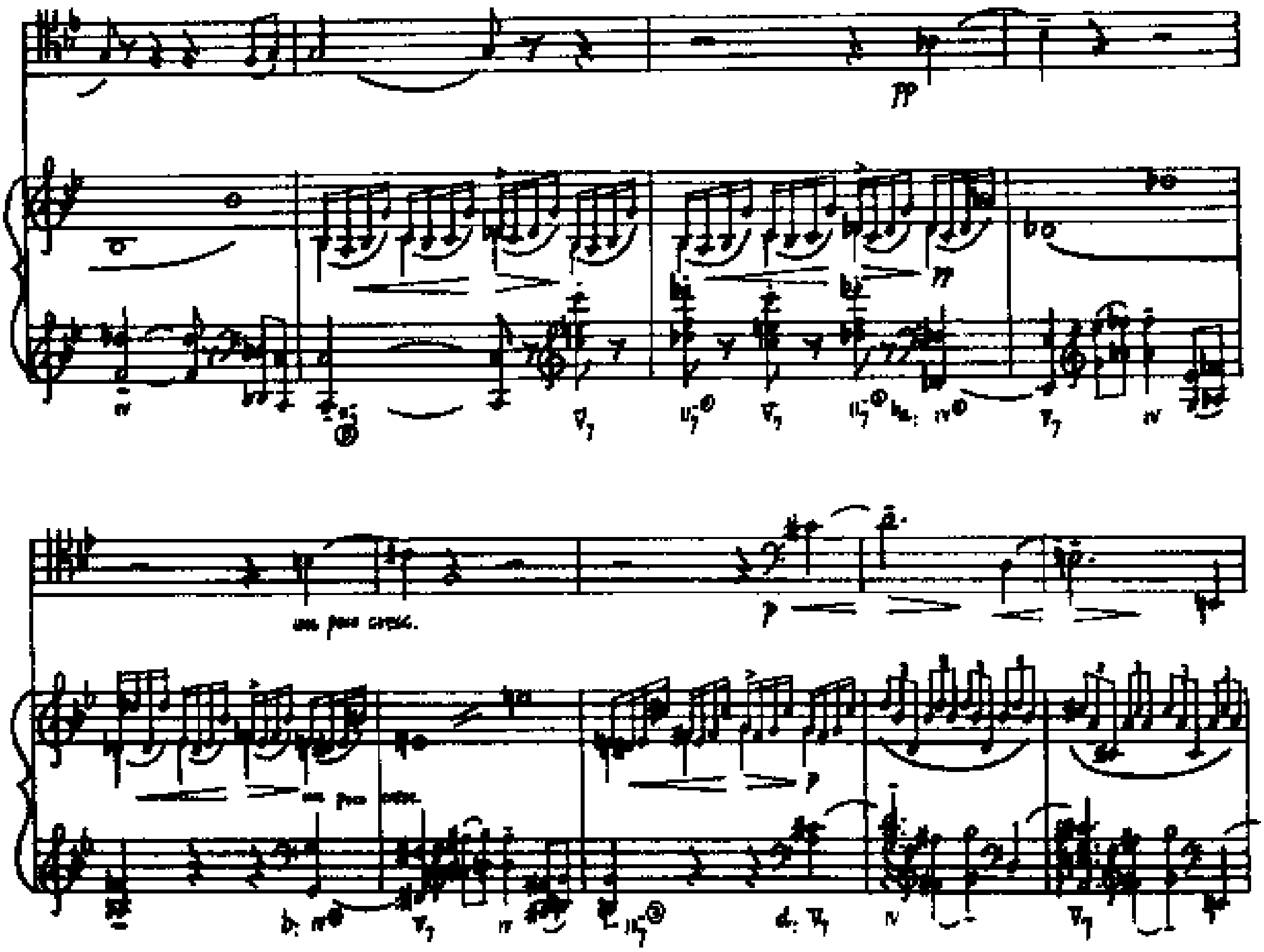
根据需要任意选择，所以，对转调极为有利。例 3-38 就是通过 D 轴四个大三和弦的连续进行，从 a 小调转向降 D 大调的例子。同轴和弦连续进行还可以在下列作品中见到（N—♭Ⅶ—Ⅴ已作为“同类功能换接”，这里略去）：歌曲《失望之歌》（作于 1893 年）的中间部分（转无升降号后的第二小节起）、op. 5 为两架钢琴写的《第一组曲》第二乐章《夜色情意》的引子、op. 29《死之岛》标号 10 处、op. 30《第三钢琴协奏曲》第三乐章展开部向插部的过渡（标号 52 后面第五小节起）等。

除了同轴和弦的连续进行之外，在拉氏作品中，还可以见到同轴四个调连续的例子，不过，这种调关系的处理方法主要用于展开性段落中。例 3-38 D 轴四大三和弦连续的前面就是与 a 小调成同轴关系的 c、降 e、升 f 三个小调与 a 小调合成同轴四小调的连续。此外，该曲呈示部副部后的展开（标号 3 前面第 5 小节起）是同轴四大调连续：G、降 B、降 D、E、G（连续向上小三度）。例 3-40 是同轴四小调连续的另一个例子。

例 3-40

op. 19《大提琴奏鸣曲》第一乐章





在 op. 13《第一交响曲》第一乐章展开部最后（标号 9 处），也可见到连续向上小三度的同轴四调连续（e、G、降 B、降 D），不过第一个是小调，而其余三个都是大调。

（2）三分同轴和弦连续进行

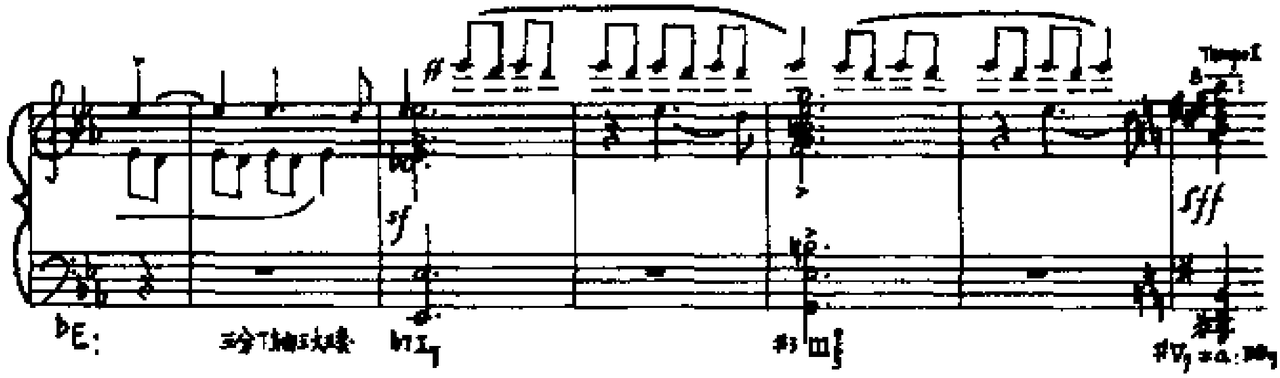
这是指根音合在一起成增三和弦的三个同结构或同类和弦，以任何次序连在一起组成的和弦序列；当和弦不是同结构或同类时，则仍须保持较高的色差，才能看作不严格的三分同轴和弦连续。

在拉氏作品中，这种连续进行主要用大三、小三及大小七和弦，其中以大三和弦为最多，它常与大小七及复杂属结构（如“属十三”等）相结合；其次是小三和弦；而大小七和弦则常与其他大三类和弦结合起来，全部用大小七和弦的较少。

轴的名称和前述四分同轴相同，不过，这里除T、D、S三个轴外，还将增加一个根音含有重属音的DD轴；此外，为了与前面的四分轴区别开来，三分的轴必须在前面加“三分”二字，如“三分T轴”、“三分DD轴”等。

例 3-41

op. 17《第二组曲》第二乐章《圆舞曲》



例3-41使用了降E大调三分T轴的三个和弦，前、后是大小七，中间夹一个“属十三”和弦，第三个和弦作为DD_7转向a小调。

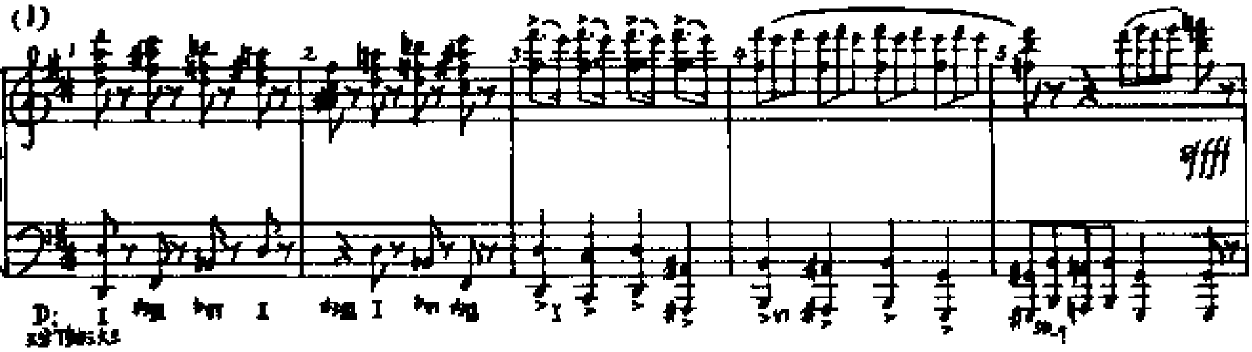
在拉氏作品中，这种和弦序列主要用于曲式结构的：1. 结束部分，2. 主题的呈示或变奏，3. 连接或过渡（例3-41是用于向再现部过渡的开始部分）。其中最有特色的是把三分T轴三大三或小三和弦的连续进行用于结束或连接过渡部分。

例3-42(1)是再现部结束部分的补充终止，使用了三分T轴三个大三和弦的连续。有趣的是：如果把第二小节第一个和弦$^{\#3}$Ⅲ为中心，则后面四个和弦是前四个和弦的逆行，构成拱形的对称结构，第三小节起是向结尾的过渡。(2)是展开部引向“属准备段”的连接部分，采用了在两个主和弦之间交替插入三分T轴另外两个小三和弦，构成以主和弦为中心的三分T轴三个小三和弦的连续（后面经DD_{-7}及$^{\#}iv^7_4$到达V开始的“属准备段”）。

例 3-42

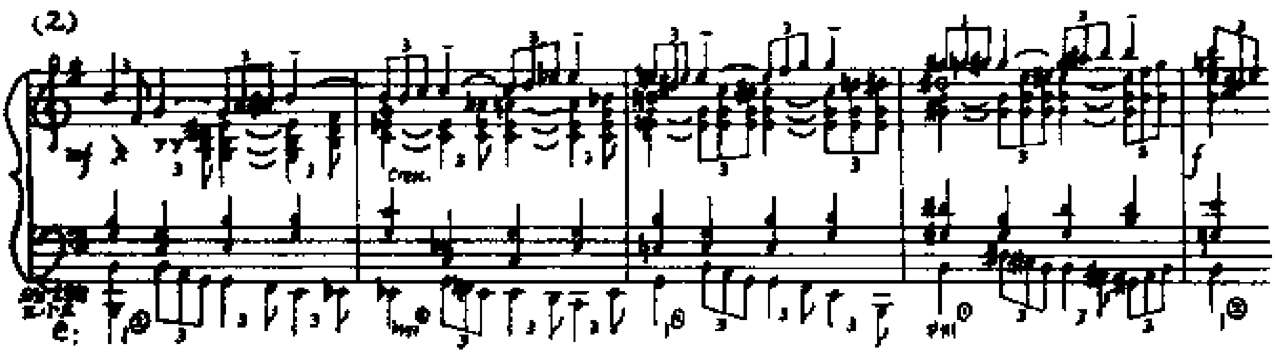
op. 13《第一交响曲》第四乐章

(1)



op. 27《第二交响曲》第一乐章

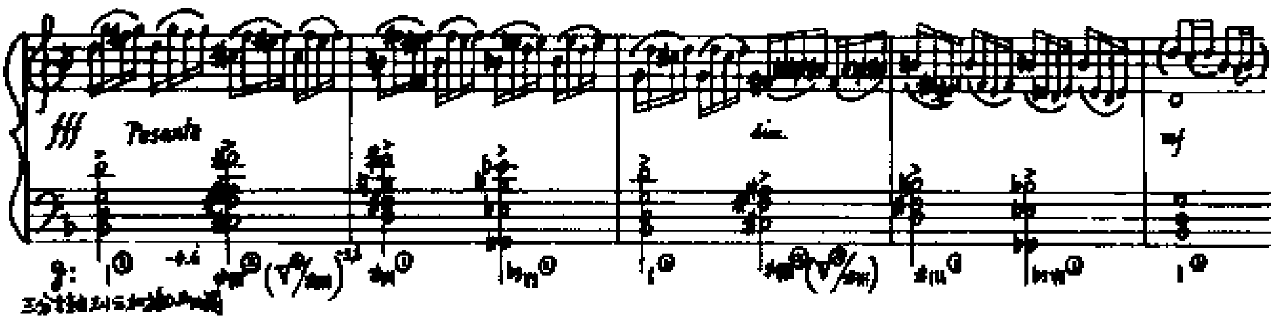
(2)



也许是由于三分同轴和弦连续进行具有明确或肯定调性的特点(指大、小三和弦,大调Ⅰ→$^{\flat}$Ⅵ→$^{\sharp3}$Ⅲ→Ⅰ,具有近似于 T→S→D→T 的功能特性),所以,在拉氏作品中用于转调的例子不多,即使在连接或过渡的部分,似乎也主要用来肯定某一个调,例 3-42(2)就是这样。例 3-43 是另一个例子。

例 3-43

op. 13《第一交响曲》第一乐章
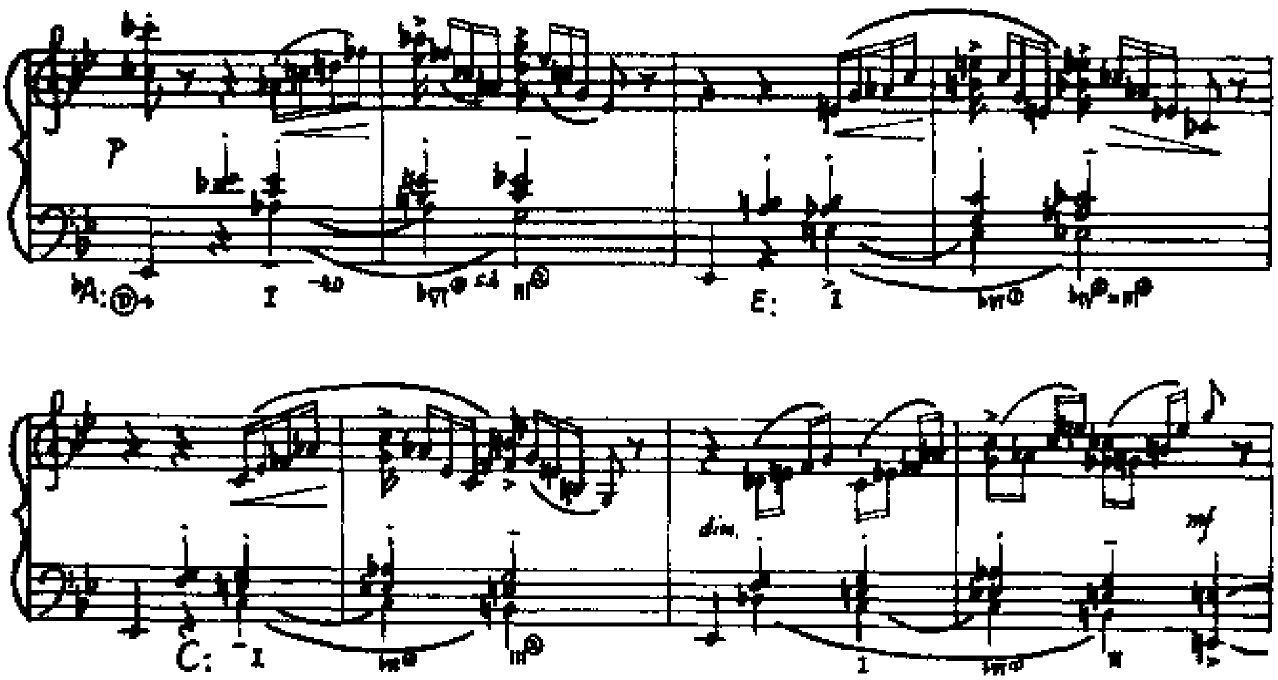


例 3-43 用了三分同轴三小三和弦连续，肯定了后面副部的调性——g 小调。例中我们还可以看到三分同轴连续进行的一种变化处理，即在其中一个和弦的前面(这里是♯iii)加了它的属和弦，等于在三分同轴连续进行中加了一个“调插入”。

三分同轴和弦连续是拉氏很常用的一种色彩性技法，除上列各例外，还可以在下列作品中见到：歌剧《阿列柯》中的《阿列柯抒情曲》第二大段开始处；op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》第二乐章变奏三结束处(标号 23 后面第 14 小节起)，变奏七第一段的补充终止(标号 19 后 12 小节)及其移调重复(标号 30 处)；op. 39《音画练习曲》之 3 第 34—36 小节处、之 7 第 16—17 小节处、之 9 第 6 小节、第 14—17 小节及倒数第 12—11 小节等。

和前述四分同轴的情况类似，在拉氏作品中，也使用三分同轴三个调的连续；同样，也主要用于展开性的段落。

例 3-44　　op. 40《第四钢琴协奏曲》第三乐章



例 3-44 是三个和弦的和弦组连续向下大三、减四度移调，构成♭A、E、C 三分同轴三大调的连续；有趣的是和弦组的三个和弦也是

三分同轴关系的，根音都是降 a、e、c 三个音，不过，前面两个是大三和弦，而第三个却改用了小三和弦。

在 op. 39《音画练习曲》之 9 中，有两处展开性段落使用了三分同轴三调的连续（第 11—12 小节及第 30—32 小节）。这首曲子同时也是拉氏作品中使用三分同轴连续进行最多的一首。

（3）三度关系和弦连续

这是指根音成连续三度关系（包括大、小三度及其等音程减四、增二度）的同结构或同类和弦连在一起，但不属于“同轴”或“三分同轴”的和弦序列（可能其中的一部分是“同轴”或“三分同轴”；如果不是同结构或同类和弦，那么，同样只要直接相连的和弦之间有较高的色差绝对值，则仍可作为三度关系和弦连续）。
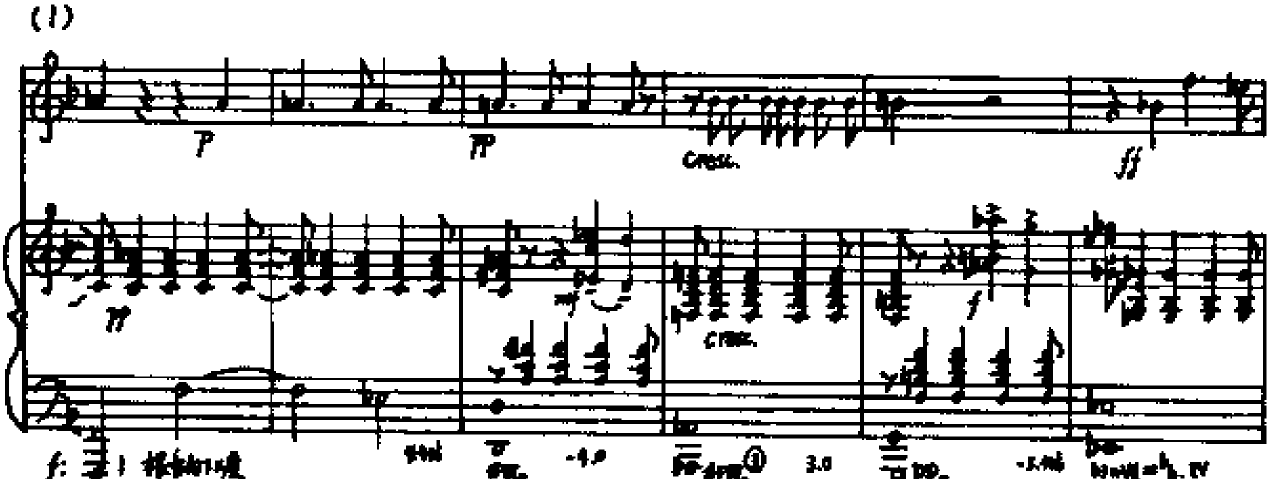
在拉氏作品中，这种和弦连续主要用大三、大小七及小三和弦，其中大三和弦为最多，有时它与大小七甚至小三和弦混用，此外，还可见到属九结构的和弦连续。

例 3-45(1)是从主和弦开始根音连续下行三度到达 $^{\flat 3}$nvii，把它作为降 b 小调的 iv 而完成 f → 降 b 的转调；这里除前后的主和弦及 $^{\flat 3}$nvii 是小三和弦外，中间三个都是大小七和弦。

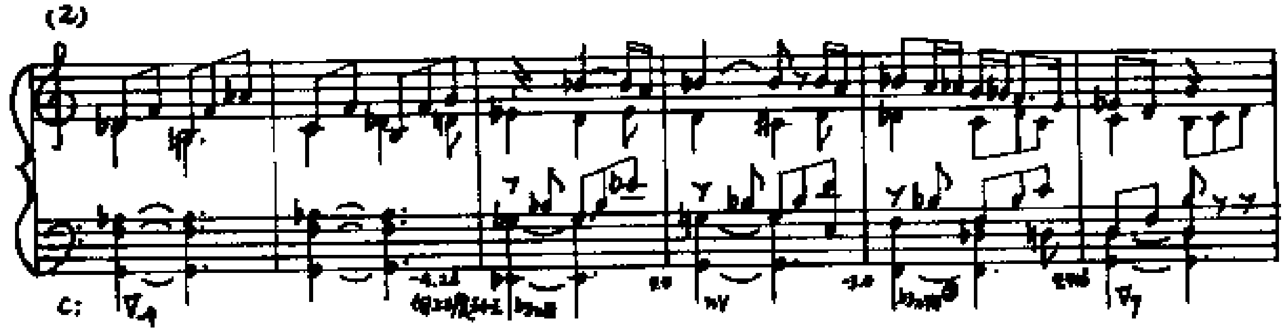
例 3-45

op. 8 之 3《沉思》

(1)



op. 29《死之岛》

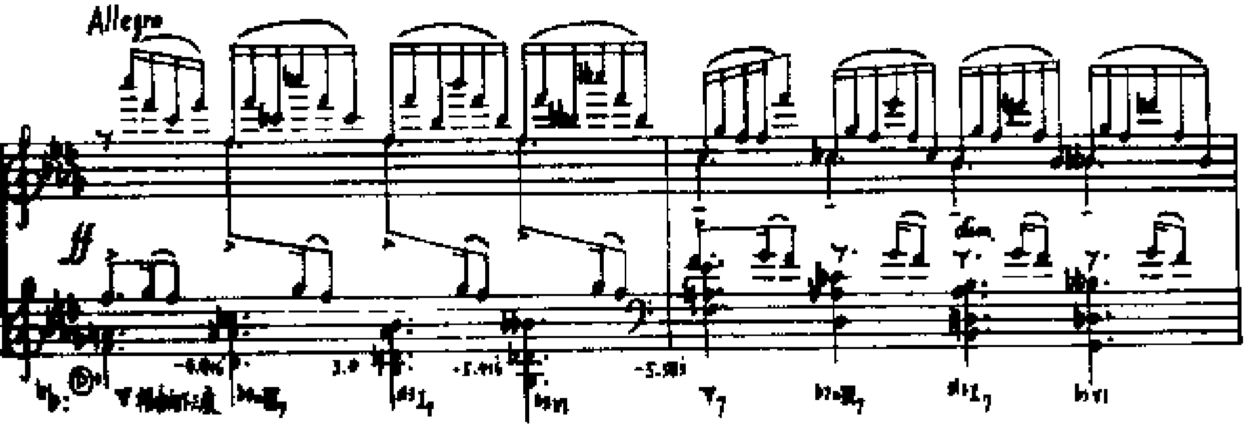


例 3-45(2)是把根音连续上行三度的三个小三和弦夹在 V_9 与 V_7 之间，它们与 V_9、V_7 也以根音三度关系相连接，所以，整个这一段构成根音以属音为中心的、三度关系的波浪式起伏。

在拉氏作品中，这种和弦连续大部分用于曲式结构的连接或过渡部分以及展开性段落；有时也用于高点处。

例 3-46

op. 32 之 2《♭b 小调前奏曲》
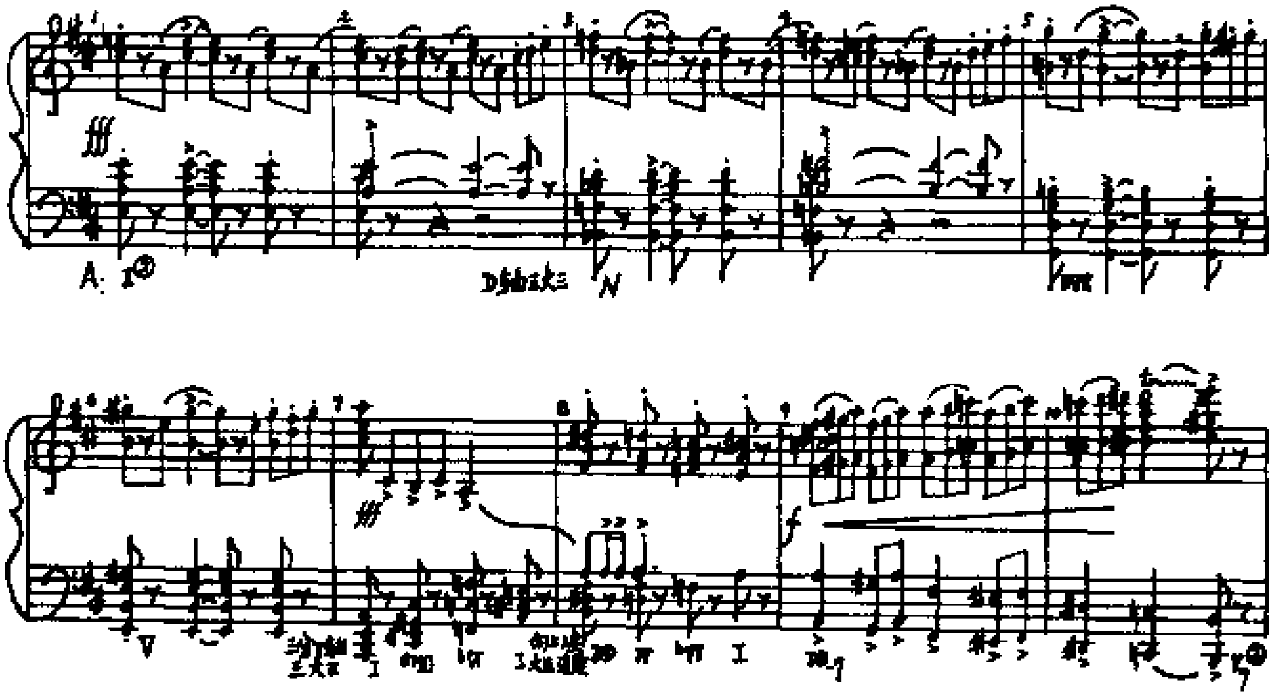


例 3-46 第一小节起是全曲的高潮，这里连续在强拍上强调 $V_{(7)}$ 的骨干地位，并在第 2—4 拍根音连续三度下行，虽然第四拍是小三和弦，但前后的色彩绝对值都很高，所以，这是色彩性较强的三度关系和弦连续。关于不断变化属音——f 在和弦中音级的问题，前面已作过介绍，不再重复。

拉氏很少把三度关系和弦连续用于主题呈示及结束部分，也很

少用于转调，但在 op. 13《第一交响曲》第四乐章呈示部的结束部分，有一段奇特的处理值得向大家介绍(见例 3-47)。

例 3-47
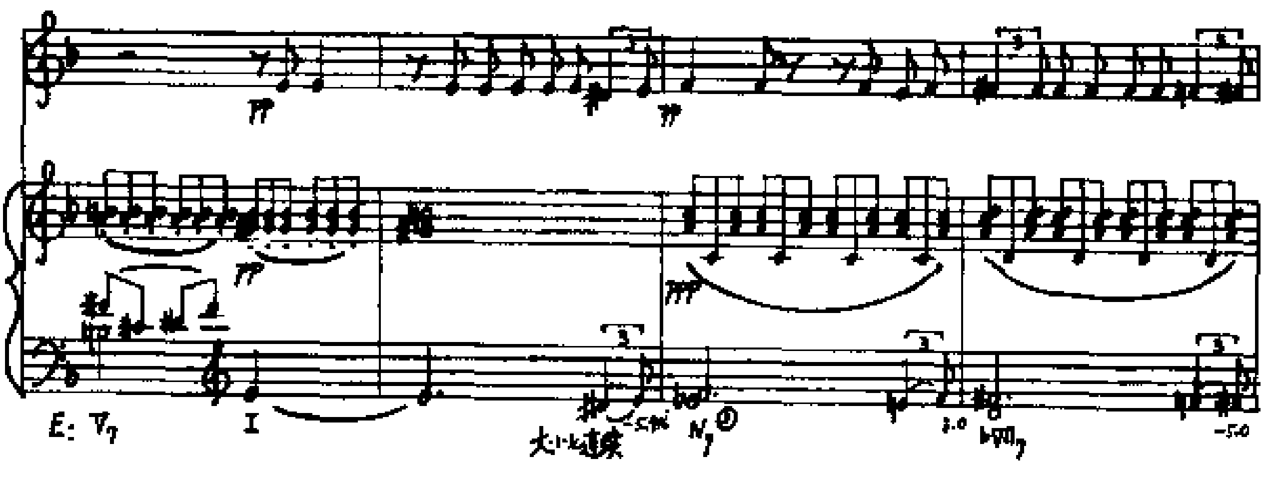
op. 13《第一交响曲》第四乐章

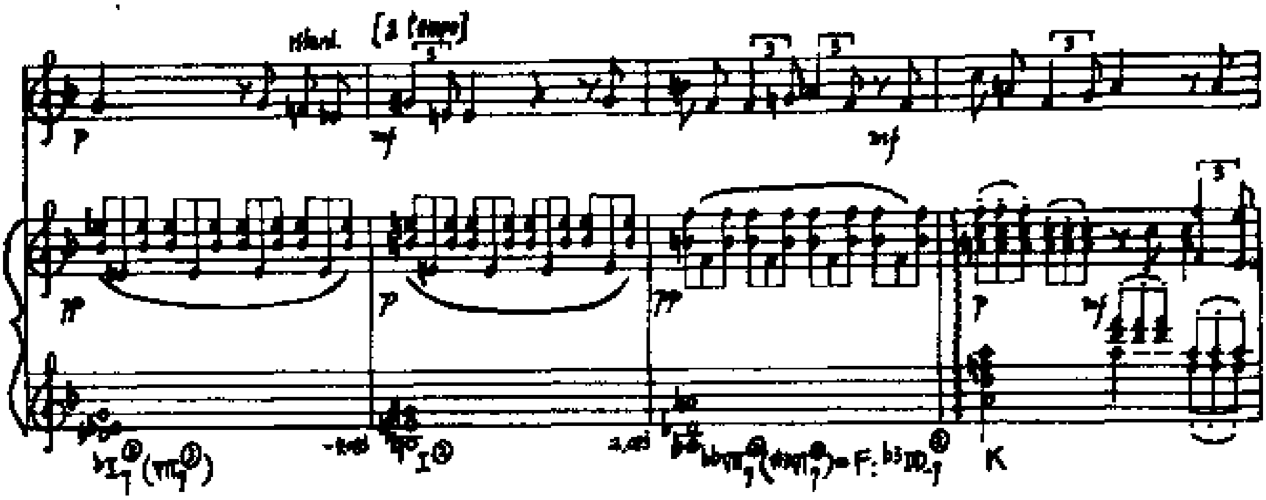


例 3-48

op. 4 之 2《早晨》
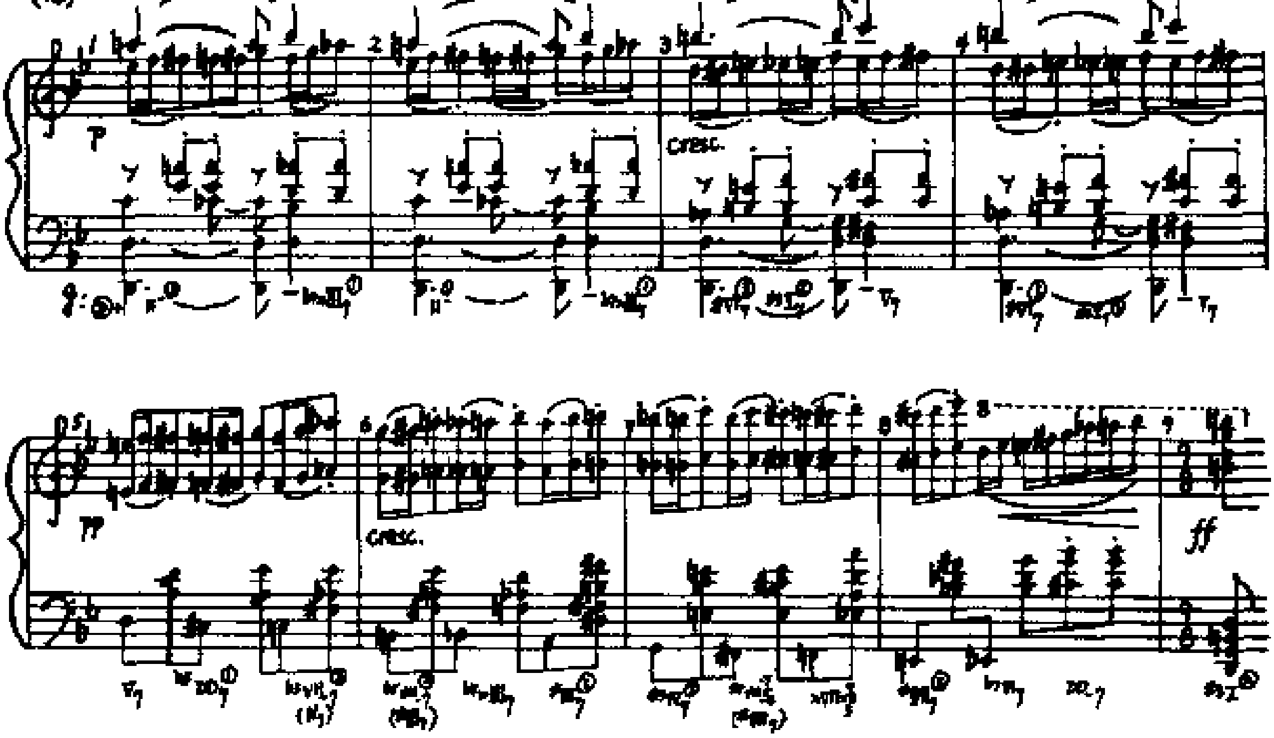
(1)





op.45《交响舞曲》第二乐章

(2)



在这段音乐中，拉氏把“同轴”、“三分同轴”与三度关系和弦连续三种类似的进行连在一起应用。例中最后四小节重复一次后，再加上 $\mathrm{I}\to{}^{\flat}\mathrm{VI}\to\mathrm{I}\to\mathrm{vi}\to\mathrm{I}$ 构成的同三音同级间隔对照作为结束(见例3-48)。连续使用这么多的色彩性进行，在拉氏作品中也是不多见的。从这里我们可以看到拉氏创作第一交响曲时，在和声设计方面所耗费的心血，因此，当该曲首演失败后，对他在精神上所造成的沉

重打击也就容易理解了。笔者认为:这一事件严重地影响了拉氏色彩性和声技法的发展,不然,如该曲首演成功,那么,他的色彩性和声技法可能会发展得更迅速、更完善。

三度关系和弦连续还可在下列作品中见到:作于1890年的歌曲《我的心,你在跳》(第17小节起),op. 3《幻想曲集》之4《丑角》中段最后(Agitato之后第27—28小节),op. 9《悲歌钢琴三重奏》第一乐章呈示部最后(标号6处),op. 14之10《在我心中》第21小节起,op. 45《交响舞曲》第一乐章中间部分向再现部的过渡(标号18前面六小节处,这里以小节为单位,每小节三个和弦的根音成三分同轴关系,但只有一个小节三个和弦都是小三和弦,后面却是一个大三和弦接两个小三和弦;此外,每小节强拍上的和弦根音又成连续向上小三度的四分同轴关系,可以说带有"二重"三度关系)等。

3. 根音无特定音程关系的同结构或同类和弦的连续进行

这种连续进行与上一类的主要区别是根音较自由地变换,无一定规律,但和弦结构则基本不变(对于根音以连续级进或半音进行为主的和弦连续,将主要归入"平滑声部引导下的变音体系"及"近现代技法"中的"平行和弦"中讨论)。由于根音较自由,所以,在某些直接相连的和弦之间,可能有色彩对比不太强的情况,例如同结构和弦之间根音为大二度关系(色差绝对值为2.0)甚至纯四、五度关系(色差绝对值为1.0)。

在拉氏作品中,这类连续进行主要由大小七和弦组成,它类似于传统和声学中的副属七和弦连续;不过,这里使用的和弦常超出近关系调属七和弦的范围。此外,常有一些其他结构的和弦与大小七混用,这些和弦有:大三、复杂属结构(属大、小九、属十三等)、大七,有时甚至还有增三及增大七和弦等。

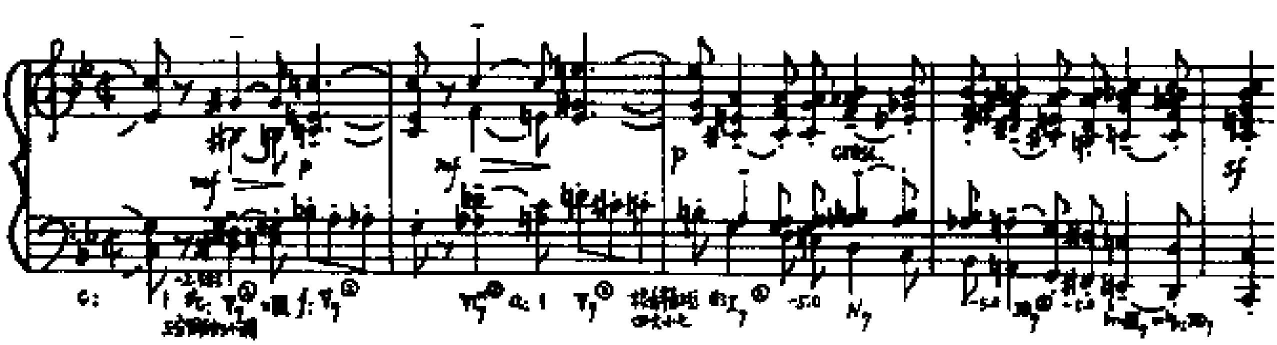
例3-48(1)是该曲的第二段,除结束处用功能性进行外,其余大部分是以大小七和弦为主的同类和弦连续进行。(2)是一个使用较

多大小七和弦的连续进行，可分为两部分：前四个小节是第一部分，这就是前面介绍过的不断变化某一个音在和弦中音级的一个例子（这里是从第二小节第二个和弦开始，把属音 d 依次作为三、七、五、根音）；后面四小节是第二部分，这里主要突出的是两个外声部的反向半音进行；两部分合起来组成这一较长大的大小七和弦连续进行。

在拉氏作品中，这种连续进行绝大多数用于曲式结构的连接或过渡部分，以及曲式结构功能为“转”（或“展”）的部分（如展开性中段、引向高点等），并常与转调相结合。例 3-48(1)是在第二段中通过大小七和弦连续，从 E 大调转回主调 F 大调；例 3-48(2)是引向结尾的展开性过渡。下面再举一个连接部转调的例子（见例 3-49）。

例 3-49

op. 40《第四钢琴协奏曲》第一乐章



例 3-49 是连接部中的一段，前面两小节是三分同轴三小调的连续，后两小节则是根音半音上行的大小七和弦连续，外声部的反向进行减弱了平行和弦的效果，最后到达 C_7，并把它作为 DD_7 到达降 b 小调（副部调性降 e 小调的属小调）。

三、复杂的色彩序列

复杂的色彩序列包括以下三类：1. 多插入；2. 间隔插入；3. 色彩性技法的组合。下面分别介绍之。

1. 多插入

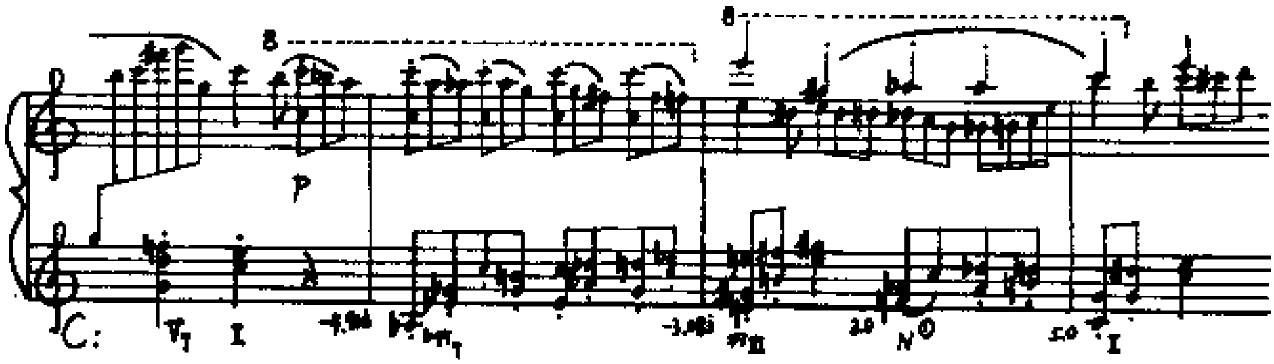
这是“双插入”的扩展。凡连续插入不少于三个变和弦，且每一对直接相连的和弦之间的色差绝对值都不小于 2.67 时即构成“多插入”；插入三个变和弦为“三插入”，四个为“四插入”，其余类推。

拉氏作品中的多插入，其特点与“双插入”基本相同，只是根音之间的音程因插入和弦的增加而较自由。

例 3-50 是三分 T 轴三个大三类和弦连续之后，再加一个 N 构成“三插入”。

例 3-50

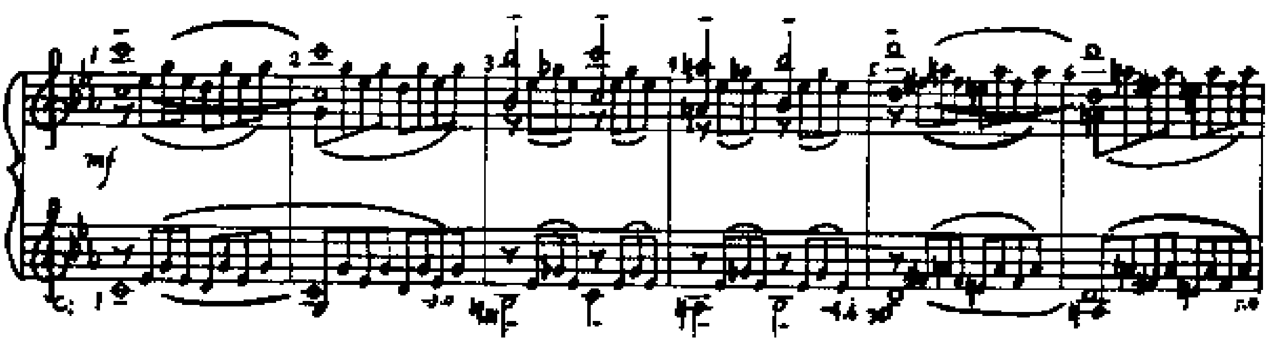
op. 32 之 1《C 大调前奏曲》

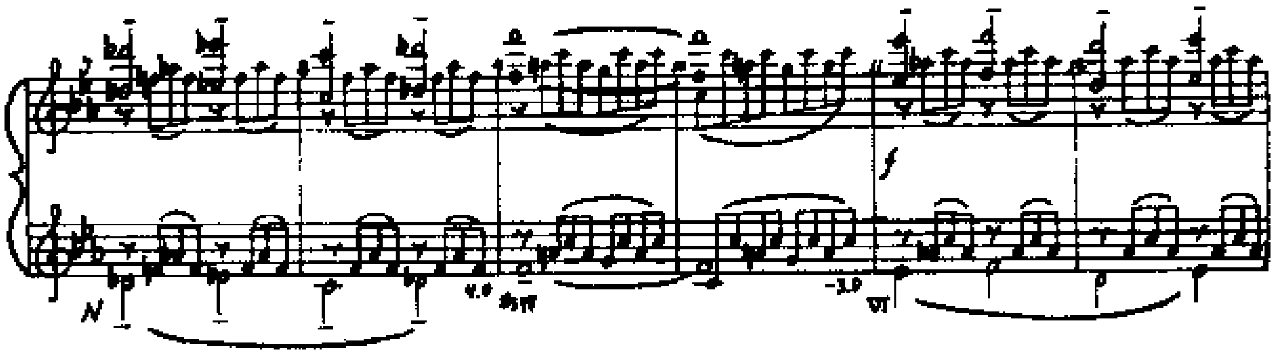


拉氏作品中的“四插入”常与和弦组的模进有关，如例 3-51。

例 3-51

op. 18《第二钢琴协奏曲》第一乐章

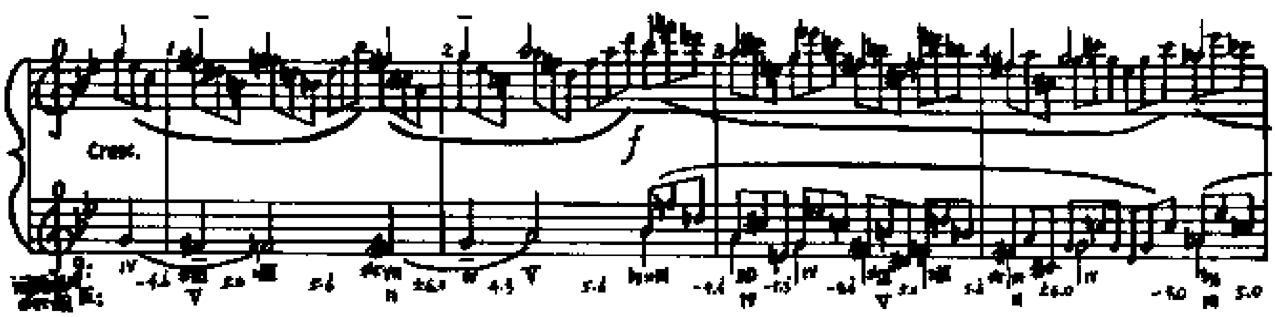




例 3-51 每两个和弦(四小节)为一个组，连续模进移高(第 5—8 小节，和弦没有严格模进)，从整体来看，就成为“四插入”。

在拉氏作品中，还可以见到长时间升、降号和弦交替，构成连续高色差。例 3-52 是一个较为极端的例子。这是不太严格的“调间隔插入”(后面即将讨论)的例子(第 1—4 小节为 g 插入 E，第 5—7 小节为降 b 或 f 插入 A)，但因声部的半音化，及升、降号的不断变化，使调性较含糊；如果我们不考虑调中心，把每一个和弦都作为主和弦来比较调号的变化，那么，大多数相邻和弦之间相差 5—8 个升、降号，只有三处例外：(1)第四小节第 2—3 两个和弦相差四个降号。(2)第五小节第 1—2 两个和弦相差三个降号，色差绝对值为 3.0。(3)第六小节第 2—3 两个和弦相差两个降号，它们存在于一个自然七声调式(降 D 大调)之内，色差绝对值为 2.0，是这一段音乐中惟一低于 3.0 的地方；而且，大多数和弦是升、降号交替，如把第四小节最后的降 a 写成升 g 小三和弦，那么，只有上例(2)(3)两处是例外；此外，除这两处外，相邻两和弦的色差绝对值都不小于 4.0。

例 3-52 op. 40《第四钢琴协奏曲》第一乐章




那波里 的舞姿



《绿桌》，1932 年



《[illegible]》




《梅亚林》中的双人舞



《乡村一月》

日内瓦大剧院芭蕾舞团 2002 年 5 月在上海大剧院上演《春之祭》

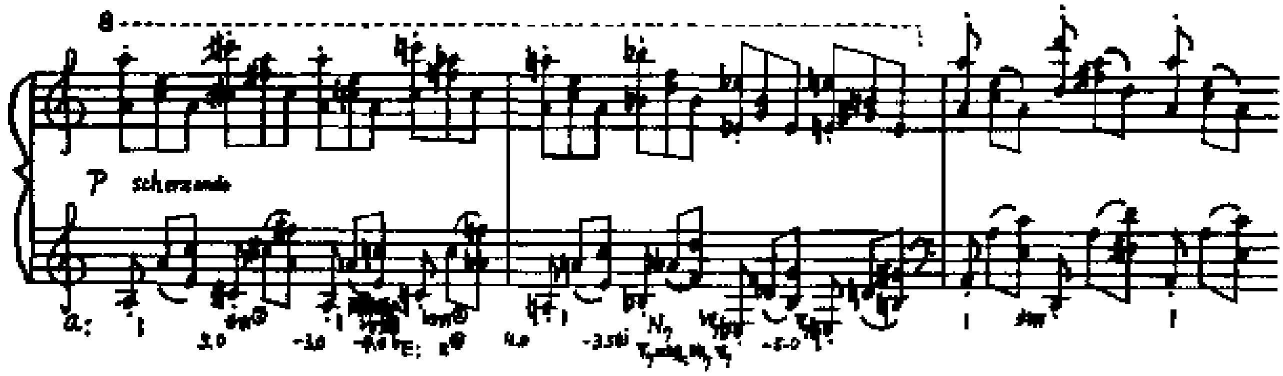


例 3-57 是在强拍上反复强调主和弦的过程中，交替插入 $^{\#}$i 与 $^{\flat}$vii7（或 $v_{\bar{7}}$）构成“间隔双插入”。

正如双插入、多插入中的某一个变和弦可以扩充为调插入那样，间隔插入也可把某一个和弦扩充为调插入；而且还可以和调间隔插入、间隔双插入连在一起，如例 3-58。

例 3-58

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏二十四



例 3-58 第一小节在强调主和弦的过程中，间隔插入同级的两个小三和弦——$^{\#}$vi、$^{\flat3}$vi，构成“间隔双插入”；紧接着插入 N_7，它与前面的 $^{\flat3}$vi 又构成“调间隔插入”（a 插入降 E）；再加一个 V_7 的“下导对照”和弦 $^{\flat}V_7$，使 N_7—$^{\flat}V_7$ 成为调插入。这样，这一段音乐由“间隔双插入”、“调间隔插入”、“调插入”及“下导对照”四种色彩性技法连在一起组成，所以，也可以归入下面“色彩性技法的组合”之中。

3．色彩性技法的组合

一般说来，几种色彩性技法连在一起，就可以构成“色彩性技法的组合”，但作为较复杂的技法，通常至少须包含一个简单或复杂的色彩性和弦序列。在拉氏作品中，常可见到以双插入或多插入（包括间隔）为主体的各种组合，它和“间隔双插入”或“多插入”一样，也主要用于晚期作品中。

例 3-59 是“间隔双插入”与“调插入”（插入 $^{\#}$Ⅳ 调）的组合。

《舞蹈课》，德加画于 1873－1876 年，布油彩







《绿衣舞蹈演员》，德加画于约1880年，纸粉彩

马蒂斯《舞(第2号)》
用红色人体、绿色地面和蓝色天空三个色块构成艺术形象，整个画面色彩和谐，构成人物富有节奏，韵律线条浑成一体。通过对人体舞蹈动势的描绘，表达出对人生欢乐的赞颂。



这对拉氏也不例外。根据前面介绍的情况，笔者认为，拉氏的色彩性和声技法尚处于早期探索阶段，其主要不足可归纳为以下四个方面：

1. 和弦结构过于简单。即使在传统三度叠置和弦范围内，最常用的主要是大三、大小七、小三三种结构(尤其是前两种)，其次是属九、属十三、及小七，半减七和弦用得很少，大七和弦及属九之外的其他九和弦则几乎不用，更不用说纯五跨度大于6的和弦①(如小大七、增大七等)及非三度叠置和弦了。

2. 和弦安排偏重于外形。特别是连续高色差的技法如"双插入""多插入"等，常以升、降变音记号和弦交替为主；"双插入"两插入和弦也常采用增四、小二、大三、小三度(都包括等音程)等纯五跨度较高的根音关系；还没有充分利用更多的高色差关系。

3. 受传统和声的束缚太深。除过于强调保持传统调性和声的骨架之外，还较突出地表现在：(1)"单插入"主要采用含导音的代D组和弦，而其他"向主"功能和弦较少，"向属"功能则更少；(2)"调插入"的和弦与传统的离调差不多，主要采用D—T、S—D—T、S—D等功能性进行。

附带说明一下：拉氏不仅几乎不用特殊调式及人工调式，而且连大、小调之外的其他四个自然七声调式(多利亚、弗里几亚、吕底亚、密克索—吕底亚调式)也很少用，带有这些自然七声调式特性的和声进行也用得不多。这和当时欧洲许多著名作曲家为了摆脱传统大、小调体系和声的束缚，而较多地开发利用大、小调之外的自然七声调式(这也是俄罗斯作曲家先辈们的传统)以及其他特殊调式、人工调式的做法，形成鲜明的对照。这也许是拉氏和声技法另一个重要的与众不同之处。

---

① 三和弦、七和弦的"纯五跨度"为：大三、小三、小七：4，大七：5，减三、大小七、半减七：6，增三、增大七、小大七：8，减七：9。详见《新概念》一文。

4. 复杂技法用得较少。特别是“多插入”、“间隔双插入”、“间隔多插入”等复杂色彩序列还用得不多;“间隔插入”的形态也以反复强调主和弦为主,不够多样。

以上问题,可供当代作曲家在使用及改进各种色彩性和声技法时参考。

第二部分

平滑声部引导下的变音体系

第四章　拉氏作品中的变音体系

一、关于“变音体系”与“引导声部”

1. 变音体系

“变音体系”是与“自然音体系”相对立的概念。通常，我们把用一个七声调式音阶范围内的和弦（一般指常用的三度叠置和弦）写成的和声称为“自然音体系和声”（严格地说，自然音只包括除罗克里亚调式之外的六个自然七声调式，但因传统和声包括和声及旋律大、小调，所以，也可以把这四个调式包括在内），如果使用了较多的变化音，那么，就称为“变音体系和声”。由于变化音用法上的不同，因此，以某一个主调的功能性和声为核心，可以构成下列四种变音体系：

（1）装饰性的变音体系——变化音主要用作和弦外音；

（2）守调的变音体系——变化音主要来自主调S组、D组变和弦；

（3）离调的变音体系——变化音主要来自向主调近关系调离调的副属、副下属和弦；

（4）同主音调交替的变音体系——变化音主要来自主调的各同主音调式（包括七个自然七声调式）的和弦。

在上列四种变音体系中，第一种装饰性变音体系中的变音没有独立意义，第四种同主音调交替的变音体系，则因常被用来突出调式色彩对比，而实际上已属于色彩性的处理方法；因此，传统功能和声范围内的变音体系，最主要的是“守调”与“离调”两种。当然，四种变



阿什顿的《两只鸽子》

行，有的却保持不动，两者不断变换，形成参差不齐的进行；其中较常见的是三个声部（不计重复声部）参差下行的处理。

在上述引导声部的各种情况中，以“隐伏”及“参差”两种形式较为特殊，在拉氏作品中也较为突出，所以，下面在简要介绍拉氏变音体系的概况后，将首先介绍这两方面的内容。

二、拉氏变音体系概况

拉氏作品中的变音体系大部分是传统功能性的（尤其是早期及中前期的作品），其中“离调”的最多，“守调”的次之，“装饰性”的少些。当然，和其他著名作曲家一样，他也常把三种变化音结合起来，形成各种混合的变音体系。除传统功能性之外，拉氏常把色彩性和声技法“渗入”到变音体系中来，构成色彩性的变音体系；其“渗入”的程度大致与色彩性技法的发展情况相“同步”：即早期较大胆而丰富，中前期则明显地“收敛”，中后期又逐渐恢复（实际 1910 年即开始），并向较复杂的色彩性技法发展。与此同时（指中后期），拉氏的变音体系技法，还发生了另外两方面较明显的变化：一是规模的缩小；二是大量应用平行和弦。

在早期及中前期，拉氏常在大型器乐曲（尤其是管弦乐作品）中，使用延续时间较长、规模很大的变音体系（有时分几段连在一起）。如 op. 7《悬崖》中引向全曲高潮的展开部分（标号 17 处）；op. 13《第一交响曲》第一乐章结尾前（标号 9 后面 9 小节开始）；op. 27《第二交响曲》第一乐章的展开部（第 265 小节起）；op. 29《死之岛》的展开性中段（标号 15 前面第 5 小节开始）及全曲高潮前的大段模进展开（标号 19 后面第 5 小节开始）；其中在《第二交响曲》第一乐章展开部及《死之岛》引向高潮的展开中，连续使用变音体系都超过三十小节。到中后期，这种长大的变音体系就逐渐被短小的、小过门式的平行和弦（多数是根音

成二度或半音关系的三和弦、七和弦)所取代。这样,中后期及晚期作品中的变音体系,主要由平行和弦及简单或复杂的色彩序列构成。因平行和弦属于近现代和声技法,故这一部分变音体系的情况将主要放在后面第三部分中介绍(少数与本章内容有关的例子除外)。

传统功能性变音体系虽然在拉氏作品中占主要地位,但因这种技法较为常见,不足以代表拉氏的特点,所以,本章把重点放在色彩性变音体系方面。下面将分"隐伏平滑声部""参差平滑声部""色彩性变音体系"及"变音体系的应用"四个部分向大家介绍。

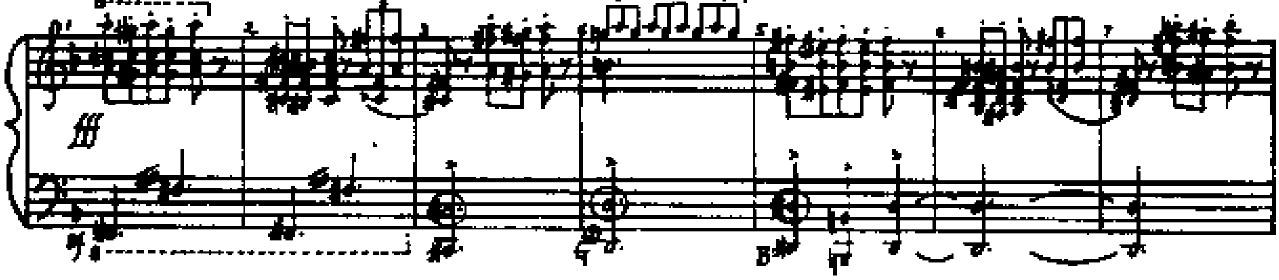
三、隐伏平滑声部
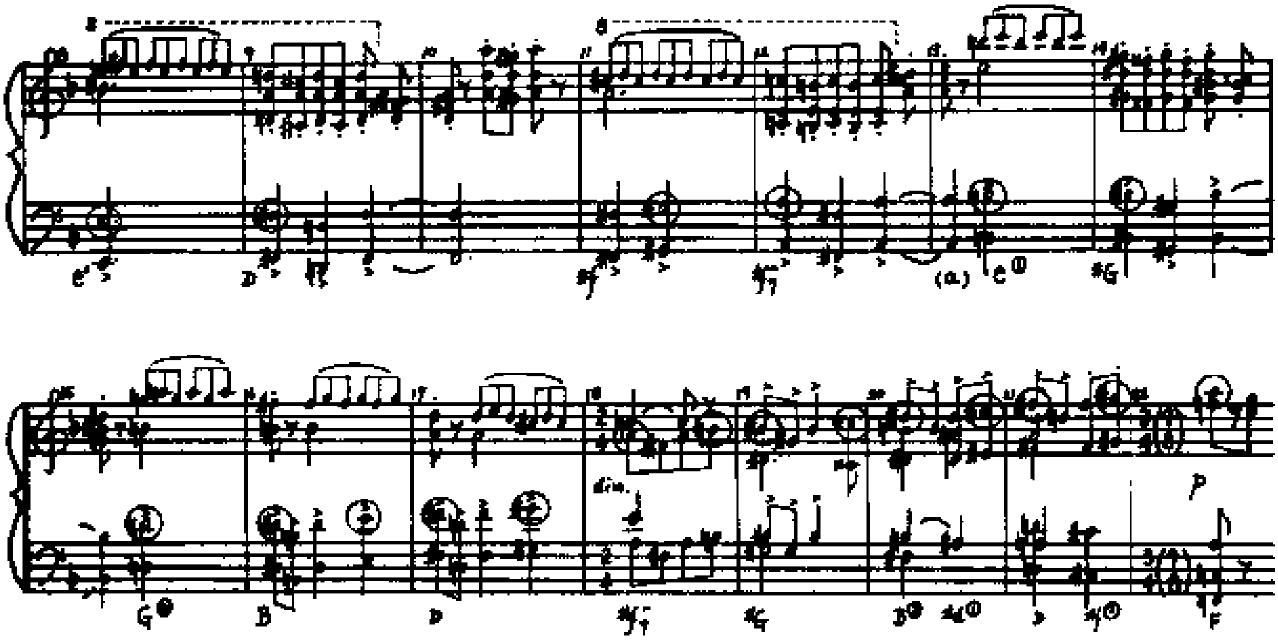
大家知道,在复调技法中有一种称为"隐伏的"复调音乐。这是指以单声部形式出现的、实质上包含两个复调声部的写作技法。造成声部隐伏的主要因素有两个:一是音高、音区;二是节拍、节奏。这里既可以选用两个中的任何一个,也可以同时应用两个因素。在旋律及和声声部的写作中,同样可以应用这两个因素来构成隐伏声部,不过,这时不一定需要形成两个复调声部。

在拉氏的作品中,作为引导变音体系的平滑声部也常用隐伏的形式写成。他的这种写法,常由动机音型的连续模进(包括变化模进)形成。

例 4-1

op. 13《第一交响曲》第二乐章



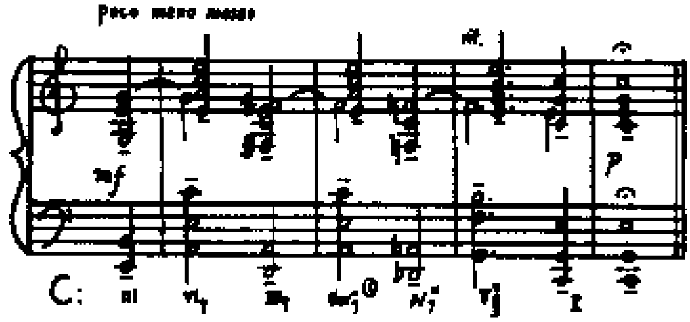


例 4-1 主旋律在低音(第三小节起),它的基本动机是先上行,然后向下三度作辅助音式的进行,动机不断地在向上变化模进中缩短,而向下三度作辅助音式进行的音,明显地比骨干音弱而短,所以,隐伏着的连续上行平滑声部很明显(因调性较模糊、游移,故例中的和弦用绝对标记法,即以根音的音名表示,后同)。类似的情况还可以在同一乐章标号 22 处,以及 op. 28《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章第 45 小节处见到。

有时,不同音区的音(包括和弦或音程)交替进行,形成两个"层",其中某一层(或两层)的突出声部,贯穿成隐伏的平滑声部(包括同向或反向进行的几个声部)。

例 4-2

op. 32 之 1《C 大调前奏曲》
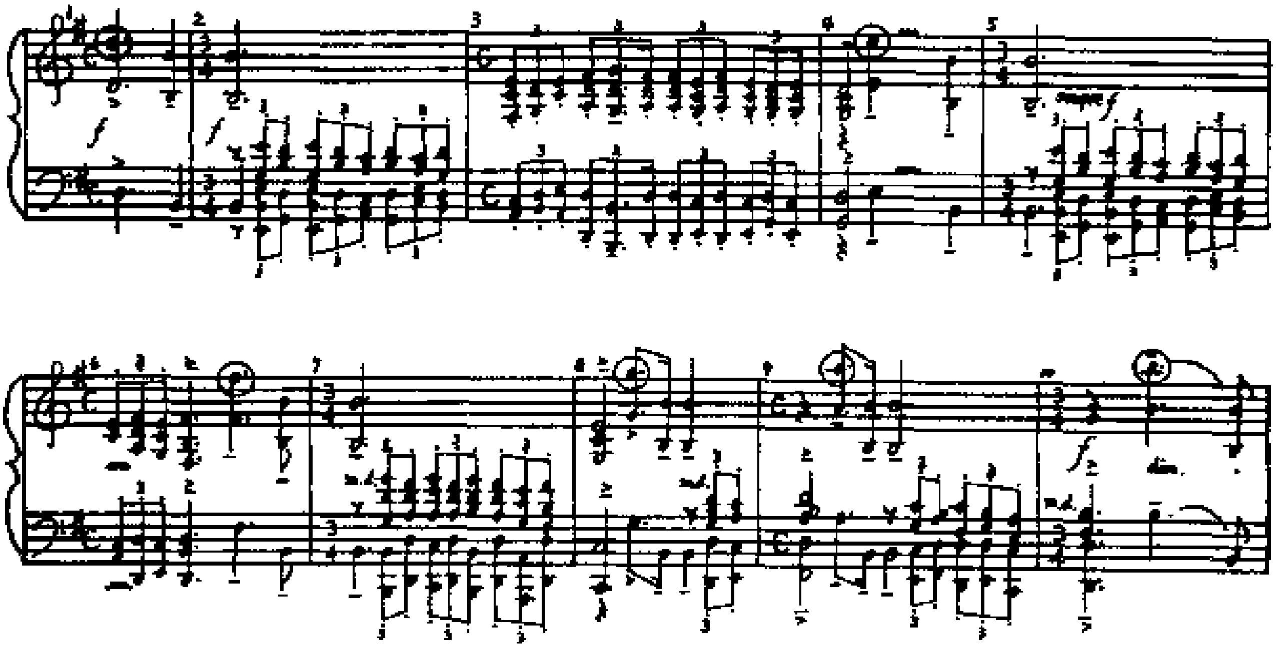


例 4-2 在强、弱拍分别组成不同音区的“和弦层”，其中弱拍的、较低音区的“和弦层”包含着根音平滑下行的平行三和弦。

在拉氏作品中，还可见到以下两种较特殊的隐伏平滑声部处理：

1. 模进音组之间或成隐伏平滑声部关系的各突出音之间，相距较长的时值。最奇特的大概要数 op. 32 之 4《e 小调前奏曲》了。

例 4-3

op. 32 之 4《e 小调前奏曲》



例 4-3 是以右手高音三个音的动机为基础，三个音中的后两个是不变的属音 b，而第一个音则不断提高（按自然音阶），由于各动机之间还有中、低音区的三连音音型隔开，所以，相邻两动机之间有时相隔 2—3 小节；从第 13 小节开始，改用向下跳八度的动机，但仍间隔三连音音型，一直到整个第一段结束（共 26 小节）；从第 52 小节起（Lento），三个音动机的第一个音改为按音阶不断降低，但动机之间直接相连，前后动机第一个音之间的间隔短了，最后成为内声部，但仍继续作隐伏半音下行，从第 52—65 小节共持续了 14 小节。不过，这里的两大段隐伏平滑声部，只有第二段中的后半部分（第 58 小节

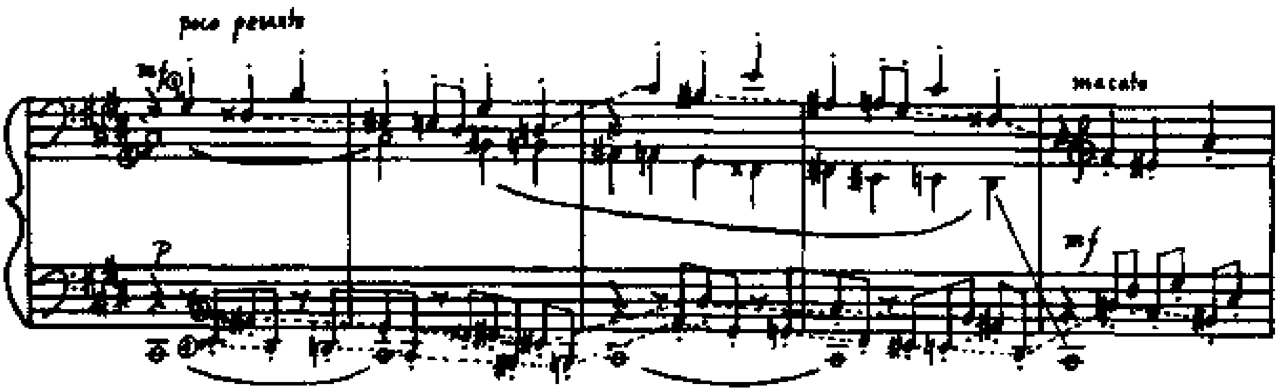
开始)属于变音体系,其他都是自然音的。

2. 几个声部同时存在着不同的隐伏平滑声部,而且,隐伏进行与直接进行安排得较为灵活、自由,构成多层复杂的隐伏关系。

例 4-4 低音声部由两个隐伏的下行声部组成,节拍、节奏关系不太规则,而且两隐伏声部都夹杂着少数直接相连的音;此外,高音部又有一个处理方法不同的隐伏下行平滑声部,加上中间不隐伏的半音下行声部(实际是最低一个隐伏声部的重复),构成多层复杂的隐伏关系(例中四个声部的隐伏部分用虚线连结)。

例 4-4

op. 45《交响舞曲》第一乐章



四、参差平滑进行

在学习和声学的过程中,大家都会遇到几个声部作参差平滑进行的情况:如根音成四、五度或三度关系的两个和弦,按和声连接法连接时,共同音保持不动,其他声部级进;连续采用这样的连接,就必然形成参差平滑进行。至于根音成二度关系(包括变化半音,下同)的两个和弦之间,如果用平行和弦(在传统和声练习中,只允许使用平行六和弦或六四和弦),那么,只要在声部中加一些和弦外音(尤其是留音、倚音及经过音),也很容易形成参差平滑进行。事实上,除二
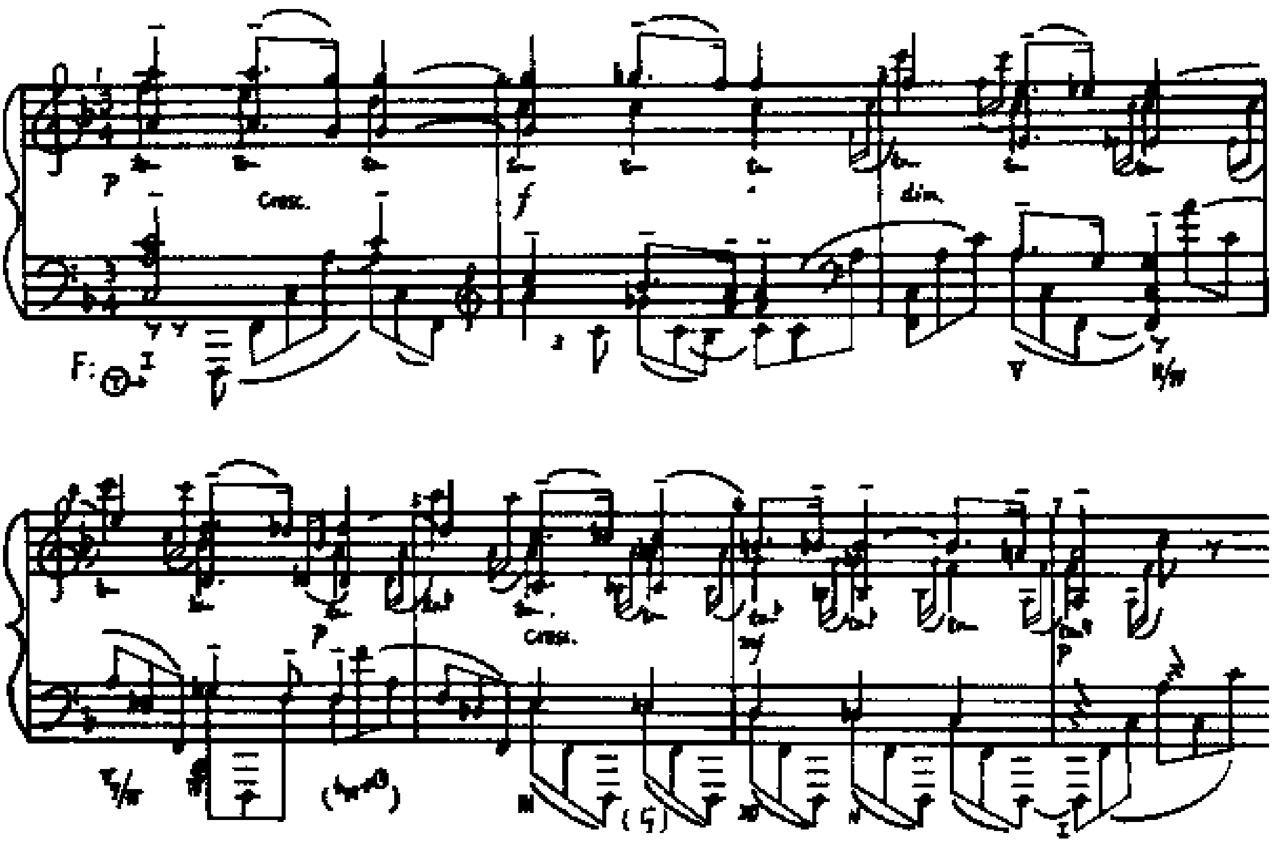


幕后台下



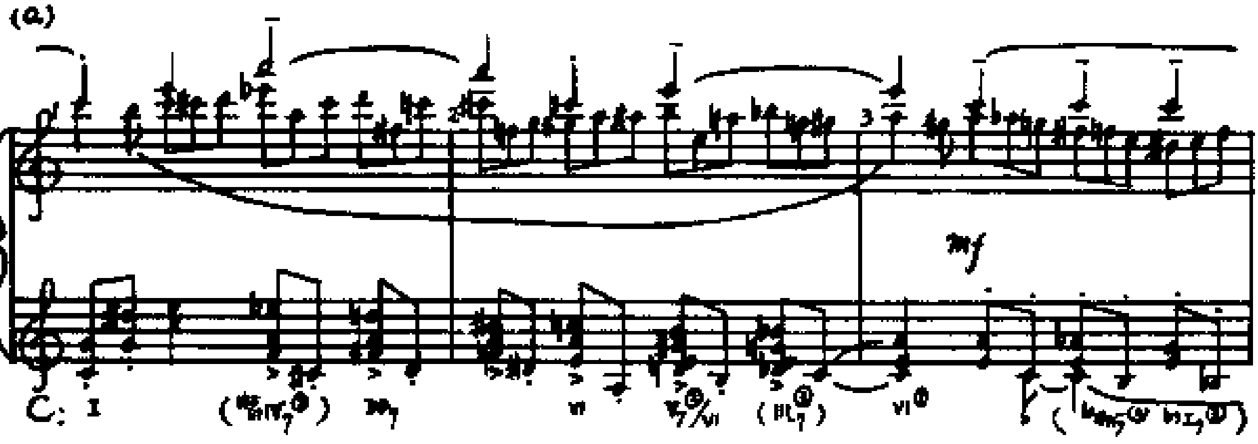
加了一些和弦外音(整个这一片断中的大部分变化音是经过音),使平行和弦与和弦外音结合成三个参差下行的声部。

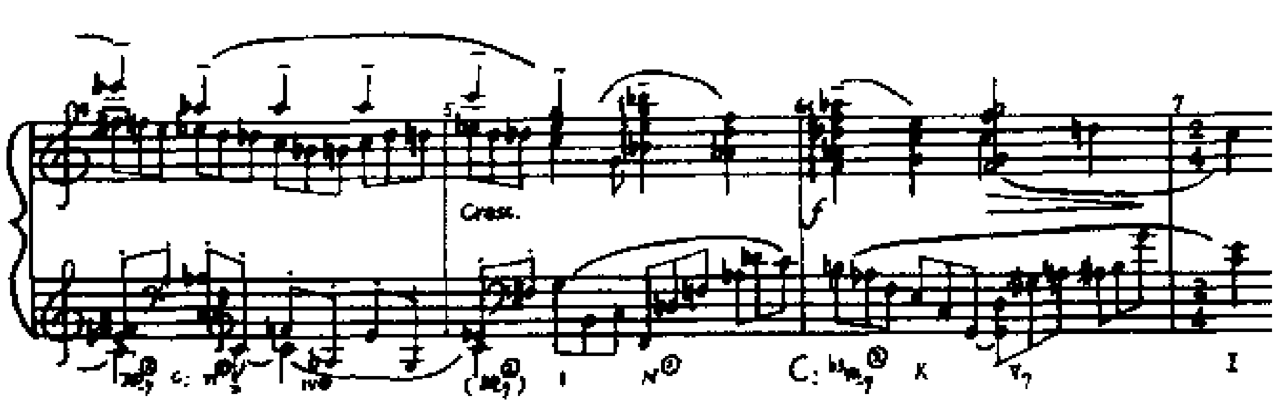
例 4-7 op. 28《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章



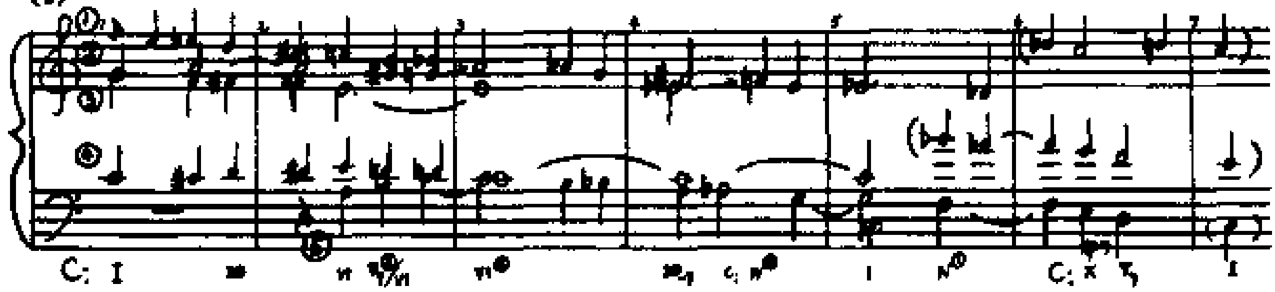
下面介绍两个较特殊的例子:一个是声部较复杂,而且有某些"线性因素"的例子——例 4-8。

例 4-8 op. 32 之 1《C 大调前奏曲》





(b)



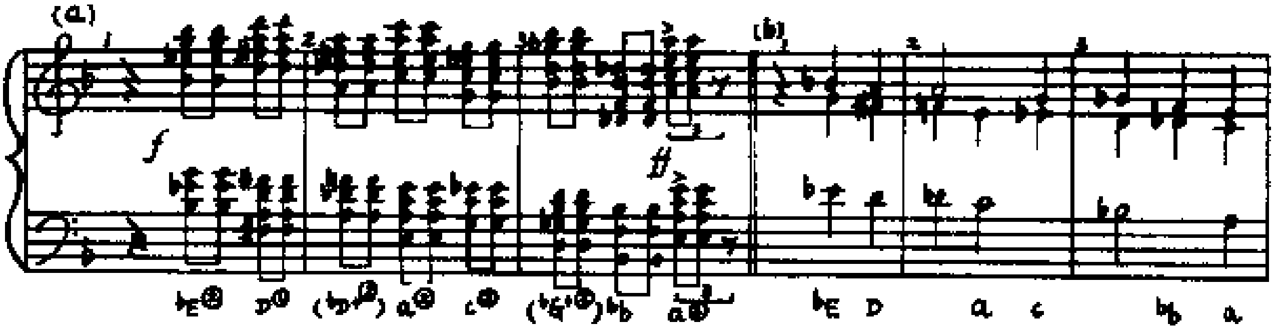
例 4-8 左手部分包含五个参差平滑进行的声部[见例中(b)]，其中①—③是半音下行(②③较短，③略有起伏)，④⑤都是先上行然后下行(④以半音进行为主，⑤则除第 3—4 小节外都是自然音)，④⑤开始部分都与其他声部成反向进行。这样，在第 1—2 小节中构成多处同向与反向的结合。在和声进行方面，主要是传统的向关系调——a 小调及同主音调——c 小调的离调，并最后在主调 C 大调上作完全正格终止；但从第一小节第三拍到第二小节第一拍以及第三小节第三、四拍两处，可看作经过性或一般的“线性”处理(注意：右手内声部连续的三连八分音符是左手声部高八度的装饰性重复)。

另一个是平滑的声部进行用连续跳进来“掩饰”的例子：例 4-9。

例 4-9 两个外声部连续用三度、四度曲折的跳进，但实际上它的核心却是三个参差下行声部[见例中(b)]。如果把第二小节第二拍的 a 小三和弦去掉，这里的骨干和弦就成为根音连续下二度的平行三和弦。拉氏用两个外声部反向三、四度跳进来代替平行和弦，可能是为了增强根音二度关系和弦之间的连接效果。此外，从整体来看，该

曲过渡性的平行和弦用得较多，上例是第14变奏第一、二两段间的过渡，这里适当地加以变化是必要的。

例 4-9　　　op.43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏十四



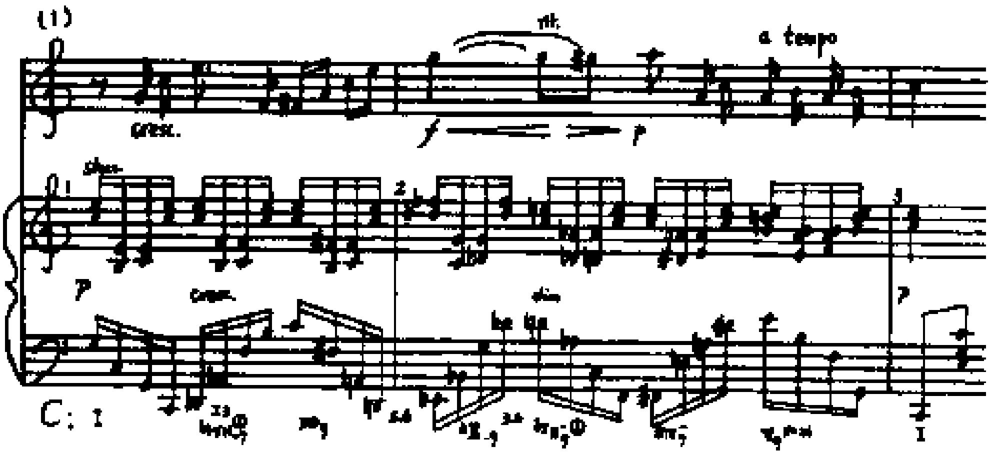
五、色彩性变音体系

拉氏作品中的色彩性变音体系，按其所含色彩性进行的复杂程度，可分为以下四类：1. 传统调性功能与一般色彩性进行相结合；2. 二、三度关系（包括变化半音关系）的和声模进；3. 简单的色彩序列；4. 复杂的色彩序列。下面分别举例说明：

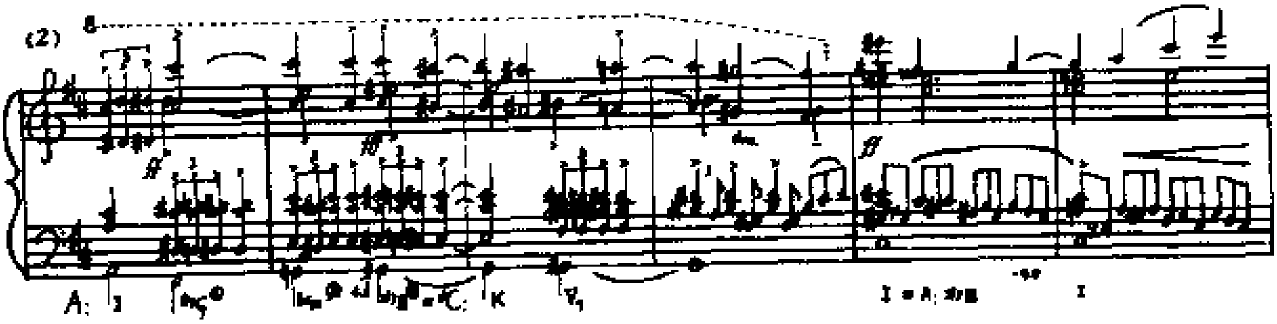
1. **传统调性功能与一般色彩性进行相结合**

这一类是在传统功能性的变音体系中（主要是"首调"及"离调"两种），加入"单插入"或"调插入"而构成。

例 4-10　　　op.38之4《捕鼠者》



op. 13《第一交响曲》第四乐章



例 4-10(1)是低音半音上行为主的守调变音体系，其中除第二小节第一拍插入的 ♭Ⅲ₉ 外，所有变音都属于常用的 S 组、D 组变和弦；插入的 ♭Ⅲ₉ 可看作后面 ii₋₇ 的"下导对照"。注意：从开始到第二小节第三拍，钢琴部分包含着以根音半音上行为主的平行和弦，所以，这里的变音体系可看作是对 I → V 骨架的装饰，带有"线性思维"的含义。

例 4-10(2)是高音平滑下行的离调变音体系，不过，这里触及的不是近关系调，所以，应属于调插入，即 A 大调中插入了升 C 大调(A：♯3Ⅲ)，而且，紧接着最后两小节的不断重复，构成 I 、♯3Ⅲ 色彩性交替。

2. 二、三度关系(包括变化半音关系)的和声模进
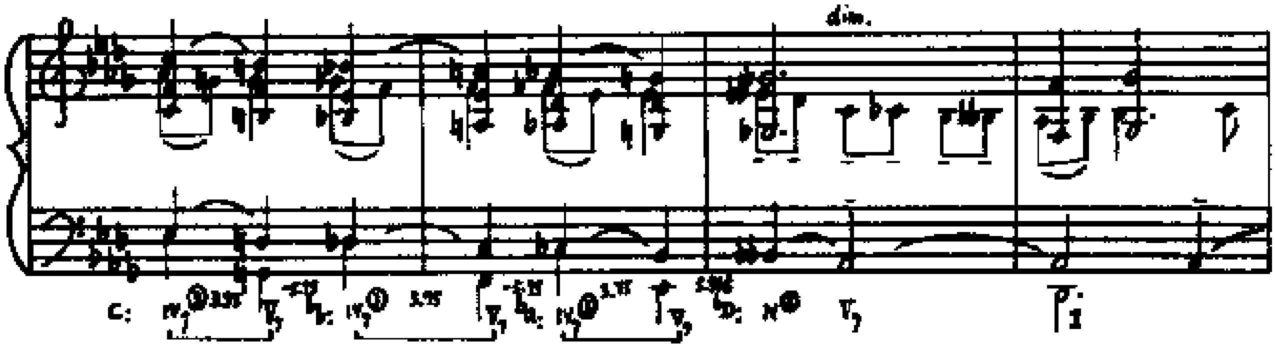
在传统的离调变音体系中，也常采用二、三度关系的离调模进，但那里主要触及的是主调的近关系调，而这里则常触及与主调关系较远的调。根据模进和弦组本身的情况以及整个色彩性进行的复杂程度，又可分为以下四种：

(1) 无主离调

由 S→D 构成的无主离调，虽然本身是传统功能性进行，但如作二、三度关系的模进，则很容易在两和弦组的衔接处形成较强的色彩对比，调的关系较远时，则更为明显(与第三章"复杂的色彩序列""多插入"一节中关于和声大、小调 s—D 无主离调相类似)。

例 4-11

op. 10 之 2《圆舞曲》



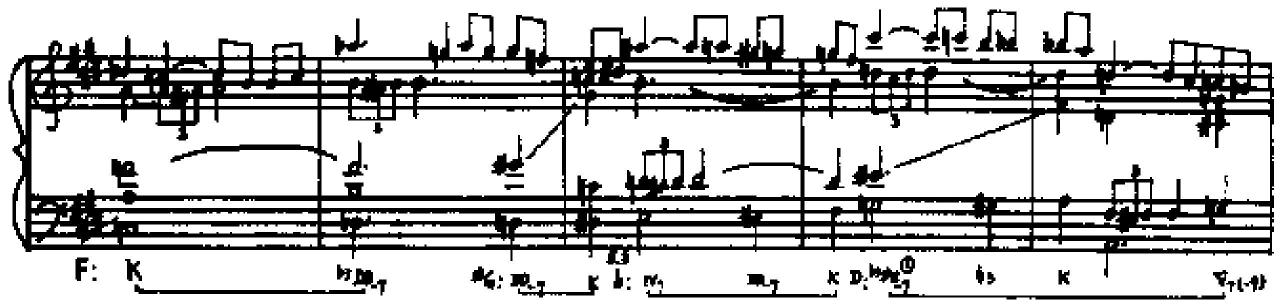
例 4-11 是以小调无主离调的 iv_7—V_7 和弦组连续向下大二度模进，构成高音半音下行的离调变音体系。因触及了一些关系稍远的调(主调是降 D 大调，c、降 a 小调都是它的二级关系调)，使和弦组衔接处的色差都较高(正好是在根音向下大三度关系的大三类——小三类和弦之间，色差绝对值为 5.75)。

(2) 无 D 组和弦的功能性进行

这是指由 S⇄T 或变 S⇄T 组成和弦组的模进。由于这种进行对调性的明确远不如含 D 组的 D⇄T、S⇄D，所以，相对地更富于色彩性一些。

例 4-12

op. 7《悬崖》
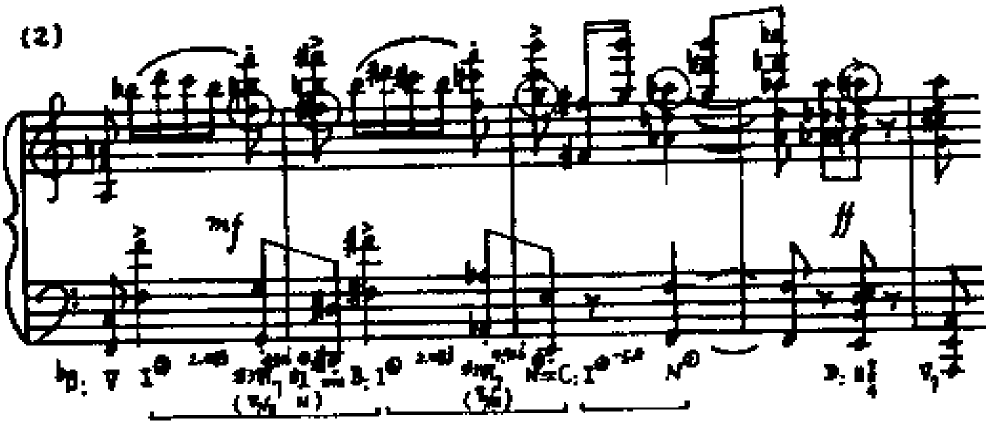


例 4-12 包含几个不同和弦组的模进(以向上小三或增二度为主)，先是 K→ $^{b3}DD_{-7}$(前面几小节的原型未列出)，然后是 DD_{-7}→K



巴兰钦的《梦游女》芳婷主演

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏二十三

(2)



这里色彩对比较强的是在和弦组内部，根音成半音及大三度关系的大小七和弦之间，而组与组之间的对比却不强，都是根音向上纯四度的正常功能关系。
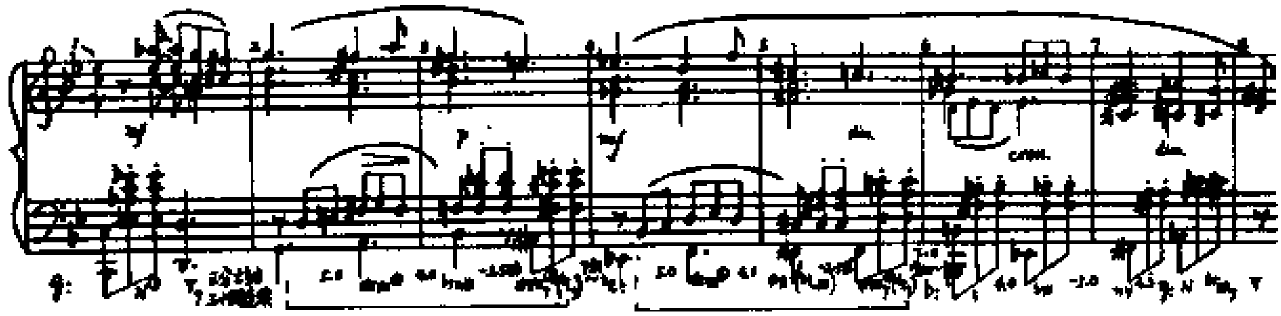
例 4-13(2)是以双插入的和弦组 $\mathrm{I} \rightarrow {}^{\sharp 3}\mathrm{VI}_7 \rightarrow {}^{\sharp}\mathrm{I}$ (N)为主体，模进展开成高音隐伏半音上行的变音体系。此例同时也是${}^{\sharp}\mathrm{I}$ 或 N 代 ii 的“同三音替代”的例子。

(4) 复杂的色彩序列

用复杂的色彩序列作模进和弦组构成变音体系，在拉氏作品中较为少见。例 4-14 第 2—3 小节是“三插入”(但第二、三两变和弦之间的色差低于 3，故不太典型)，连续向下大三、减四度模进(三分同轴三个调)，构成高音半音下行(略有隐伏)的变音体系。

例 4-14

op. 45《交响舞曲》第二乐章

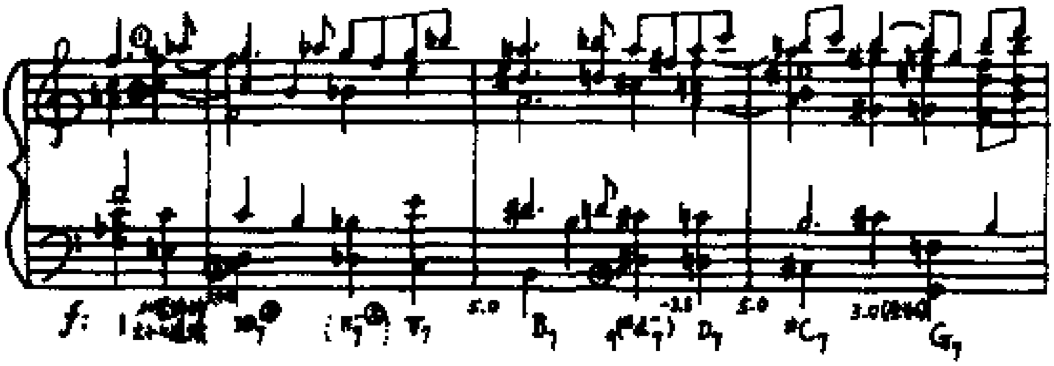


3. 简单的色彩序列

拉氏也常用简单的色彩序列来构成变音体系(注意:这里是指变音体系的整体,而不是模进和弦组)。与色彩性和声技法中的情况一样,最常见的仍为大小七或大三类和弦的连续进行;有时也包含三度关系或同轴关系的连续进行,前面"隐伏平滑声部"中的例 4-1 即属于这种情况。这里再举一例:

例 4-15

op. 44《第三交响曲》第一乐章



例 4-15 是略加装饰的大小七和弦连续,构成由三个参差下行声部(见例中箭头,其中低音分两段半音下行)组成的变音体系。
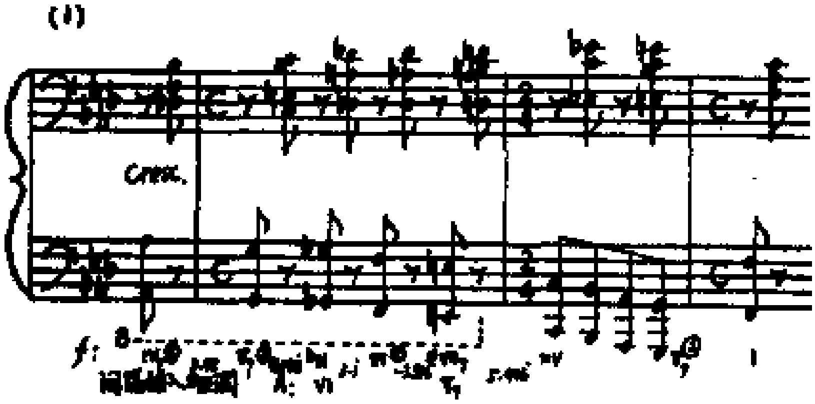
4. 复杂的色彩序列

拉氏用于变音体系的复杂色彩序列,主要是"调间隔插入"及"三插入"。

例 4-16

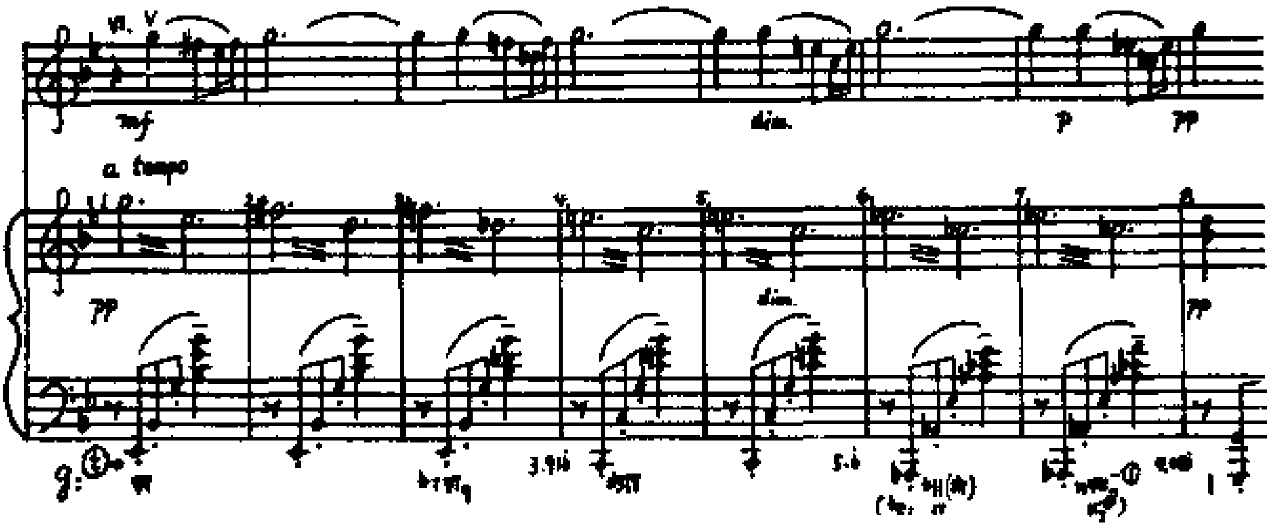
op. 33《音画练习曲》之 1

(1)



op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》第二乐章

(2)



例 4-16(1)是 f 小调中间隔插入♯Ⅲ级 A 大调的和弦，构成外声部反向半音进行为主的变音体系。

例 4-16(2)是“调插三插入”，其中第三个变和弦扩展成“调插入”(例中第 6—7 小节属于降 e 小调的两个和弦)，构成钢琴高音半音下行平行大三度的变音体系。

六、变音体系的应用

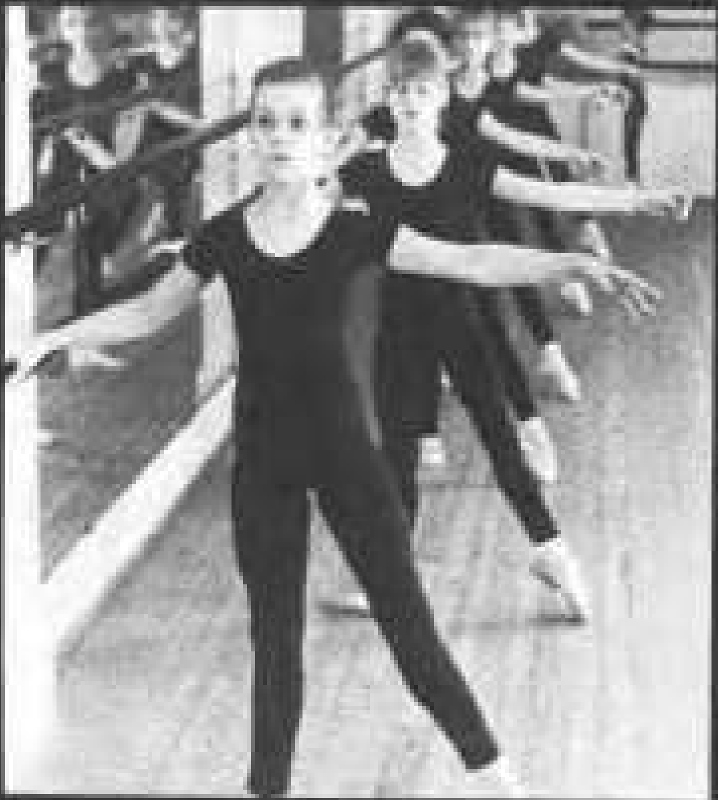
多声部音乐作品的艺术性，常与和声技法的能否妥善地应用有关；任何作曲技法(包括和声技法)也只有当它被较适合地用来完成某种艺术构思时(不论是内容、曲式结构或风格等等)才能充分发挥其作用。由于变音体系通常都包含较为复杂的和声进行，容易引起听众的注意，加上引导声部的存在，使之具有向某一特定“目标”(重要的和弦、段落、终止、高点等等)推进的效果，因此，它的应用常被作为和声设计中特别重要的部分。从一些著名作曲家使用变音体系的情况来看，用于曲式结构特定位置的占绝大多数，拉氏的情况也不例外。这说明：变音体系特别适用于推动曲式结构的发展。笔者通过

男子芭蕾剧团

美国纽约有一个全部由男子组成的芭蕾舞剧团——特洛卡台罗芭蕾舞剧团，以演出风格幽默滑稽著名，舞中的女角色也全部男扮女装。它第一次公开演出是在1974年9月，开始时观众极少。后来由于有了自己的独特风格，吸引了越来越多的观众。该团创始人和艺术指导是纳琦·泰勒，原是一位拥有广大舞迷的著名芭蕾男演员。目前，该剧团的成员全部经过[illegible]才被吸收入团。尽管该团演出的舞蹈以动作诙谐，表情幽默著称，但演出作风却十分严谨。2001年初在日本等地巡回演出，轰动一时。演员们对舞蹈艺术都有相当造诣，其中不少曾取得舞蹈学院学位。在当今美国舞坛上很多舞蹈剧团处于不景气的时候，唯独这个剧团却以自己幽默的风格独树一帜，受到广大观众的欢迎。2001年9月，他们赴巴黎演出，又掀起倾城轰动，法国电视台还专门拍摄了近一小时的电视片，专供欧洲电视节目播放，让观众一饱眼福。



双人舞姿



附录



音节奏为主的音型)；前者以低音平滑下行的装饰性变音体系为基础，后者则以根音二度下行的平行七和弦为基础。

根据以上情况，如把曲式结构功能按我国传统名称“起、承、转(展)、合”[或简化为“起、转(展)、合”]来区分，那么，笔者认为：最适于应用变音体系的曲式结构部位是“转(或展)”。前述四种情况中的大部分例子(包括第一、四两种在内)都属于这个部位。变音体系用于“起”的部位时，音乐的内容(或性格)将处于主导地位。此外，用于“转”以外的任何部位，都应注意控制和声的复杂程度，勿使超过整体和声设计的“中心”。

七、简要的评述

上面介绍了拉赫玛尼诺夫作品中变音体系的情况。毫无疑问，其中最有特色的是以简单及复杂的色彩序列为基础的色彩性变音体系。这些连续高色差的色彩性技法，有了平滑声部的引导，就可以“软化”由高色差形成的某种生硬、晦涩的感觉。这是处理强色彩性进行很有效的办法。关于变音体系在曲式结构中的应用，特别是在结束型及呈示型陈述中的处理，拉氏给我们提供了很好的经验。这些都值得我们在实际使用时借鉴。

当然，由于拉氏作品中较复杂的色彩性技法尚处于探索阶段，因此，以这些技法为基础的变音体系也必然同样存在：和弦结构简单、不少高色差关系尚未充分利用、数量少、形态单一等缺点。现在，我们在使用这类技法时，理应在上列这些问题方面，有所提高和发展。

第 三 部 分

有限的近现代
和声技法

第五章　拉氏作品中的近现代和声技法

19 世纪末以来，作曲家们陆续应用了一些新的和声技法——通常称为“近现代和声技法”。拉氏选用这些技法的基本原则大概是：看它是否能与传统和声技法及他所爱用的色彩性技法相结合。他只吸收与传统技法较接近，因此，易于与之相结合的那些技法。这就使他采用的近现代和声技法极为有限，但这对我们探索和声技法的发展轨迹却十分有利。下面将分四个方面来介绍：一、和弦结构的复杂化；二、持续因素；三、平行和弦；四、线条因素与多层结构。

一、和弦结构的复杂化

拉氏作品中和弦结构的复杂化主要有三条途径：1. 高叠和弦与复合和弦；2. 非三度叠置和弦（拉氏作品中的高叠和弦及非三度叠置和弦都较为简单，按笔者的观点，不宜归入近现代技法的范围，这里是根据目前流行的分类方法而列入这一部分的）；3. 附加低音。下面分别介绍之：

（一）高叠和弦与复合和弦

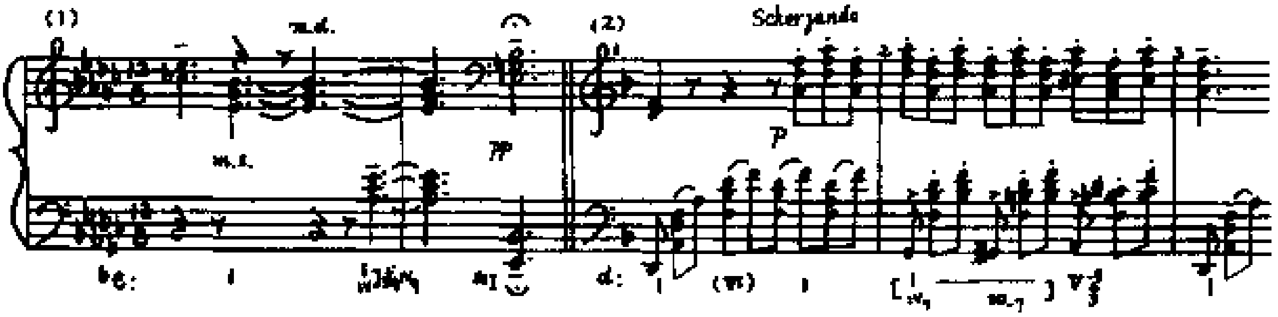
除较常用的属九及属十三（通常它不包含十一度音——主音，因此，也许作为 iii 级十一和弦的第一转位更合适）之外，其他音级上的九、十一、十三和弦都属于“高叠和弦”。

由于音区、音色或织体写法等方面的不同，使重叠在一起的音响

明显地分成两层或更多的层，而且，不同的层又分别组成不同的和弦，这样，几个层合起来便构成“复合和弦”（如不能明显地分成几个层，那么，应作为统一的和弦看待）。

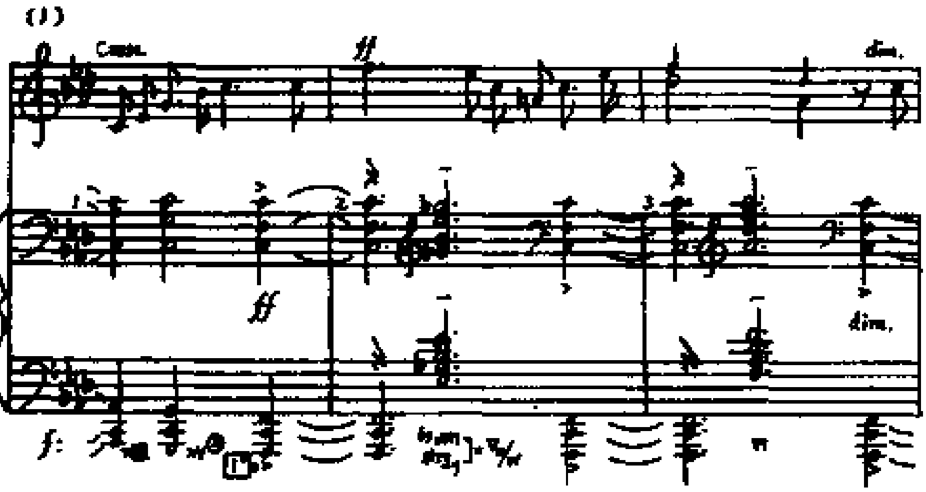
拉氏作品中的复合和弦常可合成一个高叠和弦，而且，音高位置也常符合正常的叠置关系（即较高音区的和弦层同时也是三度叠置得较高的音，如七、九、十一音），因此，两者可以结合在一起介绍。他较常用的复合和弦是下属和弦上面叠置主和弦（相当于IV_9 或 iv_9）。

例 5-1 op. 34 之 8《音乐》 op. 39《音画练习曲》之 8

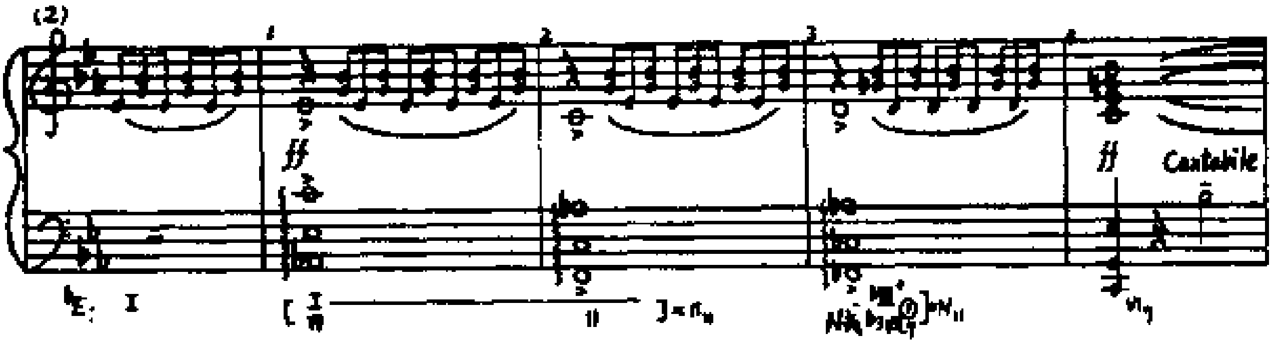


例 5-1(1)是最后结束处的补充终止，前面主要终止是正格的，这里用变格终止作补充，并把最后主和弦的三音升高而成为大三和弦。例 5-1(2)第二小节右手先持续前面的主和弦，而左手则为 iv_7→DD_{-7}，第 7—9 拍两层合成属十三，并解决到主和弦。第二小节和弦虽较复杂，但与一般的 S→DD→D 没有多大区别。

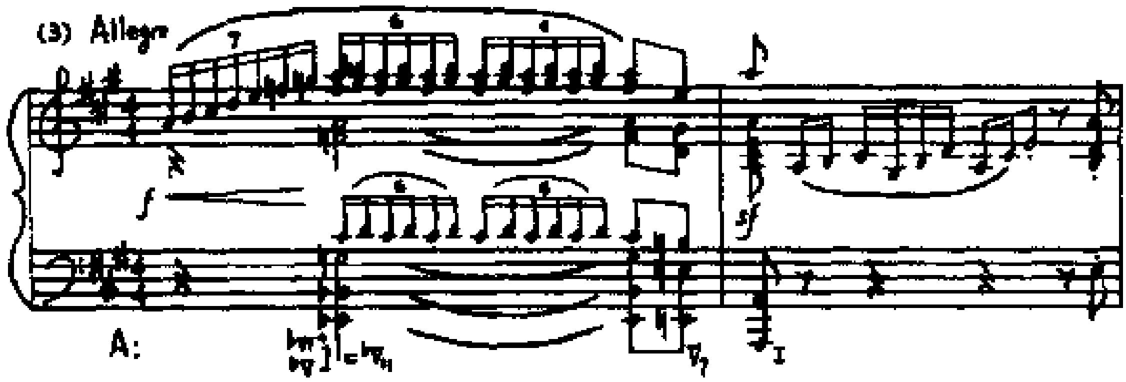
例 5-2 op. 34 之 6《Lazarus 的复活》



op. 40《第四钢琴协奏曲》第一乐章



op. 44《第三交响曲》第三乐章



拉氏也使用一些加变音的复合或高叠和弦：例 5-2(1)钢琴在低、中音区持续 f 小调主、属两音（“主环”），第二小节持续音与歌声为 $^{\sharp3}\mathrm{I}_7$，伴奏却是 $^{\flat3}$nvii，两个和弦合成主音上的十一和弦（相当于 V_{11}/iv或 $^{\sharp3}\mathrm{III}_{11}$/VI），第三小节解决到VI（相当于 nIII/iv 或 I/VI）；这正是拉氏常用的关系调渗透和弦 $^{\sharp3}$III→I 的变体。

例 5-2(2)第一小节也是IV、I 重叠的例子；第二小节右手的 I 不变，左手改为 ii，ii、I 重叠合成 ii 十一和弦；第三小节右手为 $^{\flat}\mathrm{III}^{+}$，左手为 N，两者合成 N 十一和弦（注意：d = 重降 e），进行到第四小节的 vi_7。这里 N→vi 是从大三类和弦向下大三或减四度关系进行到小三类和弦，这又是拉氏较常用的强色彩性进行的复杂化。

例 5-2(3)第一小节第二拍的 $^{\flat}$V 十一和弦的结构与(2)的 N 十一和弦相同，不过这里以“下导对照”的形式进行到 V_7，这也是拉氏较常用的色彩性进行。

以上三例说明：在原有和声技法的基础上使和弦结构复杂化，是和声技法发展的自然趋势，沿着这一类型的道路发展，比较容易为人们所理解。

(二) 非三度叠置和弦

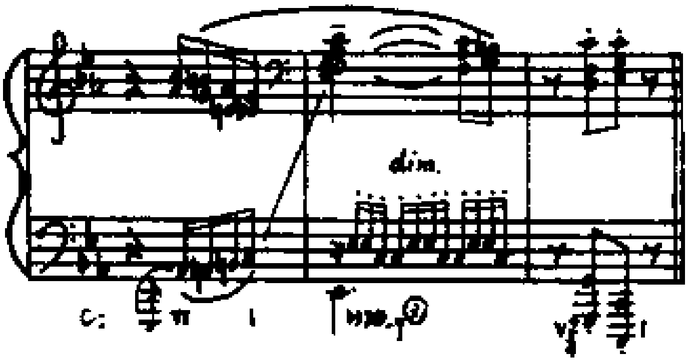
拉氏作品中较独立应用的非三度叠置和弦不多，主要是以下三种：1. 四五度叠置和弦；2. 三和弦加二度音；3. 七和弦加四度音。

1. 四五度叠置和弦

拉氏作品中用得最多的非三度叠置和弦是四五度叠置和弦，而且，主要用于代替三度叠置的 V 、V_7、Ⅰ、ii_7 等常用的功能性和弦，如 v^5_4、$v^7_5 4$、i^5_4、Ⅰ$^5_2$、Ⅰ$^5_4 2$、$ii^7_5 4$ 等等。例 5-3 最后一小节是 $v^7_5 4$ 代 V_7。

例 5-3

op. 39《音画练习曲》之 7



2. 三和弦加二度音
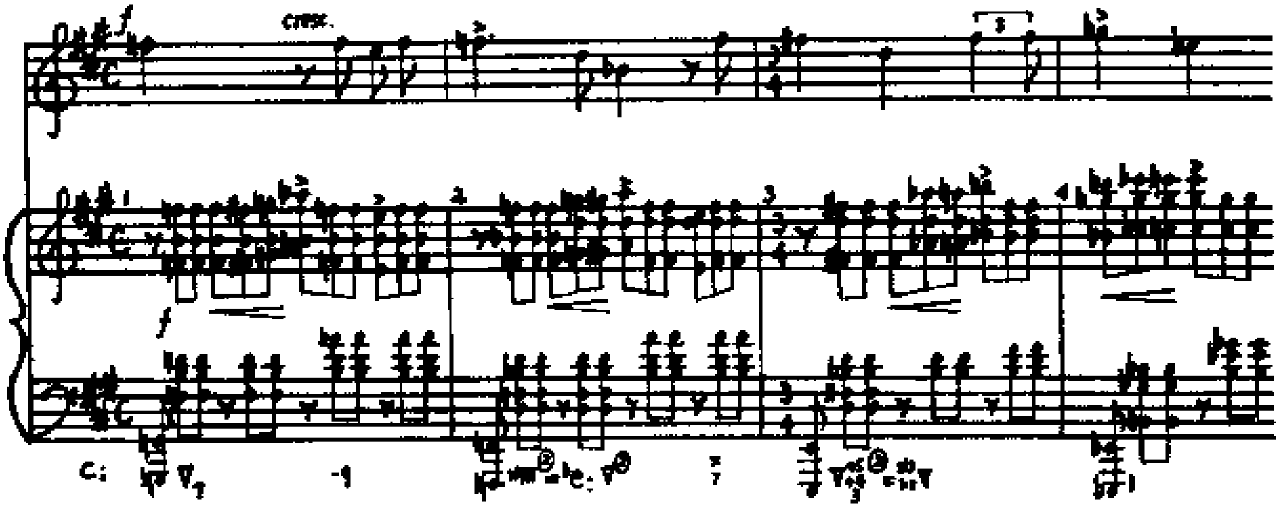
这个和弦三度叠置的成分仍占主要地位，因为可以把它看作省略七音的九和弦。拉氏作品中用得较多的是增三和弦加根音上的大二度音或增四度音。这是一个很奇特的和弦，任何一个音都可以作为根音，写成加变音的三度叠置和弦。对这个和弦特别感兴趣的著名作曲家大概要数斯克里亚宾了(特别是在他的第三交响曲中)。

例 5-4 第三小节是把第二小节 c 小调的 nⅦ 的五音同时升高及降低半音(降 f 写成 e)，成为降 e 小调同时升、降五音的 V，正常地解决

到第四小节的主和弦。

例 5-4

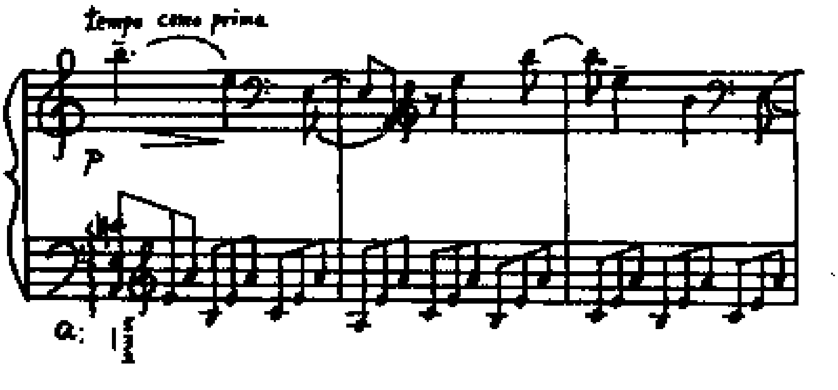
op. 34 之 12《多么幸福》



拉氏作品中也可以见到大、小三和弦加根音上的大二度音，但这个二度音常较独立地出现于旋律声部(以跳进形式)。例 5-5 是在 a 小调主和弦上面，右手高音有五度跳进的大二度音一 b。

例 5-5

op. 39《音画练习曲》之 2



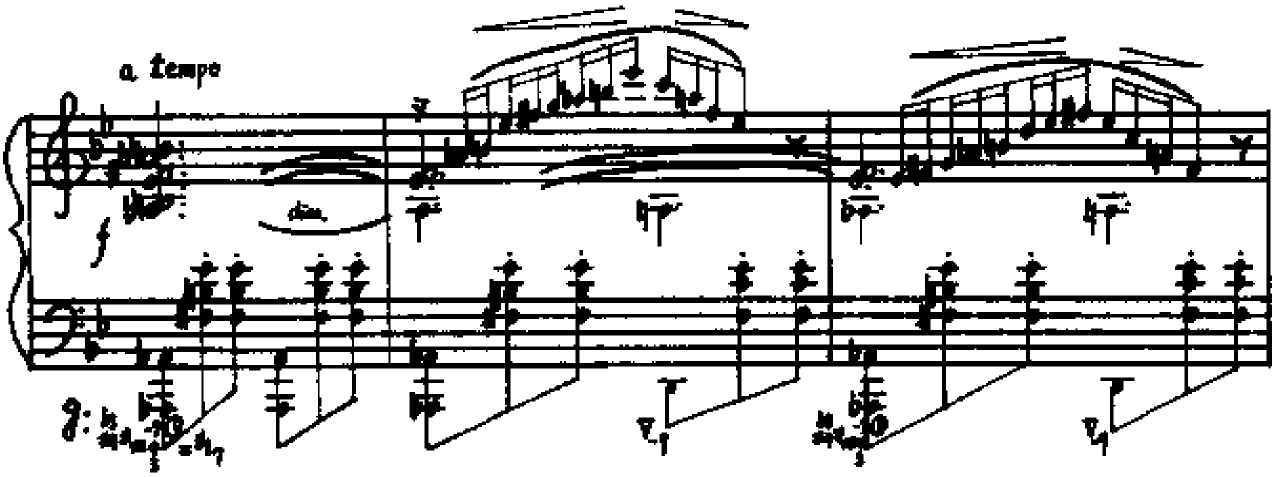
3. 七和弦加四度音

这个和弦主要用于小调导音上的七和弦。拉氏常把小调的关系调渗透和弦写成导音上的$^{7}_{5}4$ 或$^{7}_{4}$ 和弦，这时，如把三音加进去，就成为加四度音的 vii_{-7} 了，不过，这时常把三音降低半音，四度音升高半音

(相当于降五音)。
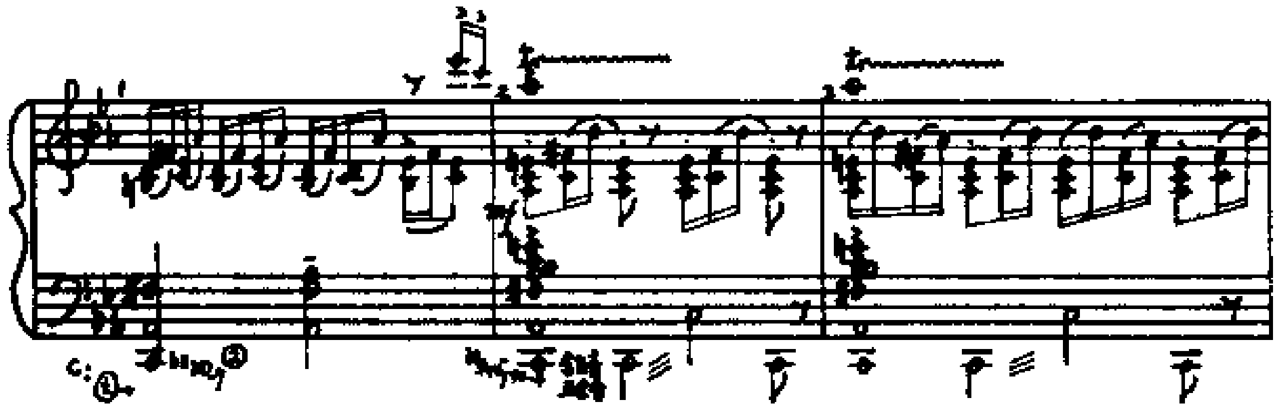
例 5-6 中的 $vii_4^7 3$ 是装饰 V_9 的,但节奏地位较强,并用重复来强调,所以,也可以较独立地看待。

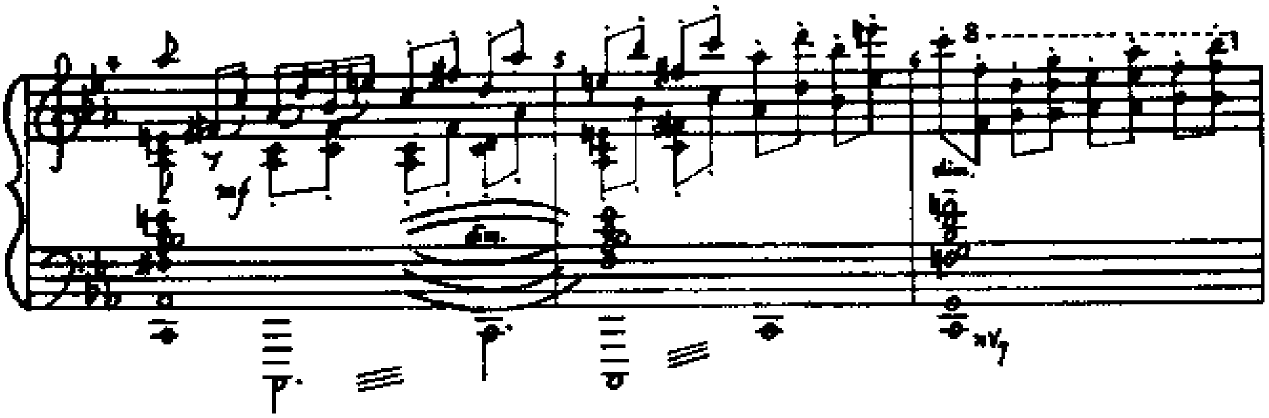
例 5-6 op. 45《交响舞曲》第二乐章



拉氏对六全音阶似乎不太感兴趣,但也有采用六全音写成的片断。例 5-7 第 2—5 小节完全是用包含 c 小调主音的六全音写成的,基本和弦写成降三音、升七音的 DD_{-7} 加根音的减四度音。这是五全音,缺少的一个 d 音在第 4—5 小节右手隐伏上行的声部中补足。六全音和弦在十二平均律中只有两个:含主音的一个是“向属”功能(DD 或 s);含属音的一个是“向主”功能(D 或 ss)。这里含主音,是“向属”功能,后面正常地解决到 nv_7。

例 5-7 op. 45《交响舞曲》第一乐章





（三）附加低音

由于低音区的音具有较强的泛音，因此，附加低音常与复合和弦有类似的效果。较常见的附加低音主要有以下三种：1. 先现性附加；2. 附加后面和弦根音的属音；3. 附加后面和弦低音的邻音（包括变化半音）。

1. 先现性附加

这是指把后面和弦的低音像先现音那样提前出现（如果上面的和弦带有和弦外音的性质，那么，可不必作为先现性附加）。这种附加最常见的是S组和弦低音附加属音，并进行到V、V_7或其他较复杂的属结构和弦。这种处理方法在许多18、19世纪著名作曲家的作品中都能见到，这里就不举例说明了。
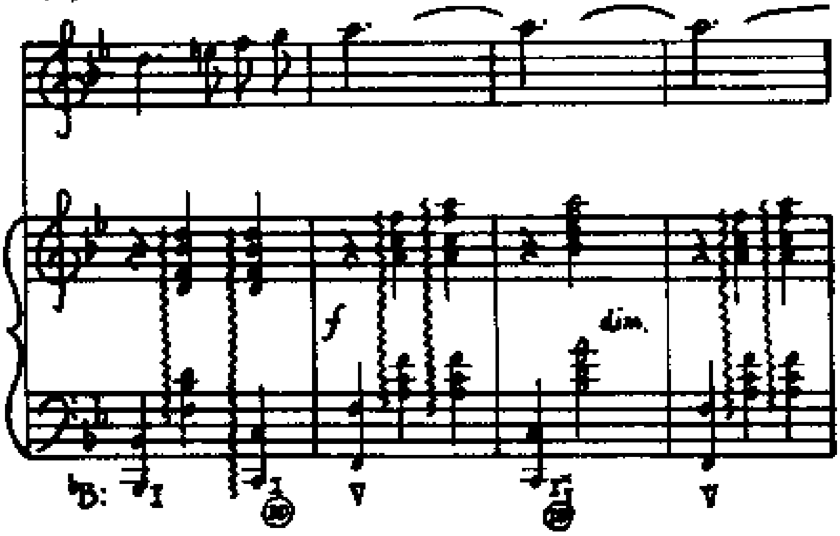
2. 附加后面和弦根音的属音

低音附加后面和弦根音的属音，将使两和弦之间具有类似于属→主的关系。较常见的仍是S组和弦低音附加属音，但这里直接进行到主和弦，而不再经过属和弦。这种关系同样可应用于主和弦以外的其他和弦。例5-8(1)是I、$I_7^{\times}$低音附加重属音进行到属和弦；(2)是iii_7低音附加下中音（ii级音的属音）进行到ii_7（第一小节的$^{\#}ii_{-7}$带有装饰性质）。

例 5-8

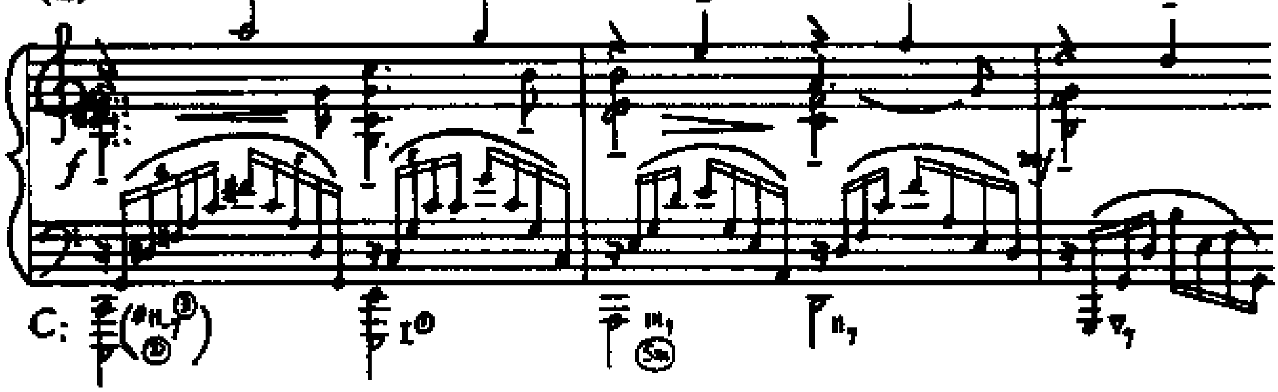
歌剧《阿列柯》中的《茨冈青年浪漫曲》

(1)



op. 33《音画练习曲》之 3

(2)

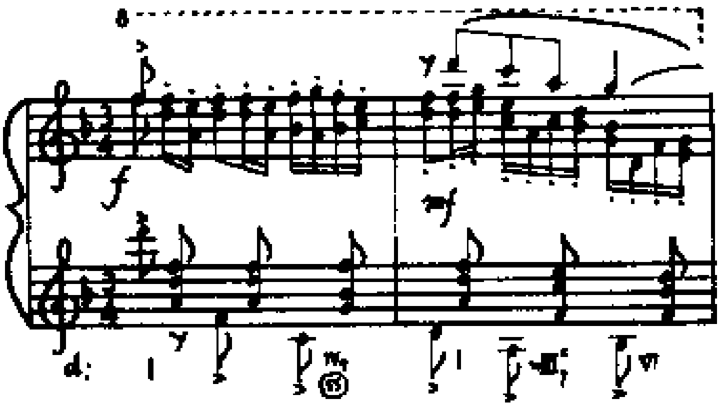


3. 附加后面和弦低音的邻音

低音附加后面和弦低音的邻音(包括变化半音),类似于较自由的和弦外音。拉氏作品中较常见的是加后面和弦低音的下二度音,上行级进到达后面和弦的低音。这种处理方法还常与本和弦低音下加纯五度相一致。

例 5-9 第一小节第三拍,左手低音的 c 音是附加的后面主和弦根音的下大二度音;当然也可以把第一小节第三拍所有不属于 d 小调主和弦的音都看作和弦外音。

例 5-9　　op. 33《音画练习曲》之 5



二、持 续 因 素

不仅单独的音、音程、和弦可以持续，而且，它们“流动”成为音型、音程或和弦的序列也都可以持续，所有这些统称为“持续因素”。由于持续因素常会和其他进行着的声部形成矛盾，而在各种持续因素中，只有主、属持续音（单独或两音一起）属于传统和声的范围，因此，通常把主、属持续音之外的所有其他持续因素作为近现代和声技法来看待。为了便于论述，下面凡用“持续因素”这一名称时，都不包括传统的主、属持续音，以便使它成为只适用于近现代和声技法的专用名词。
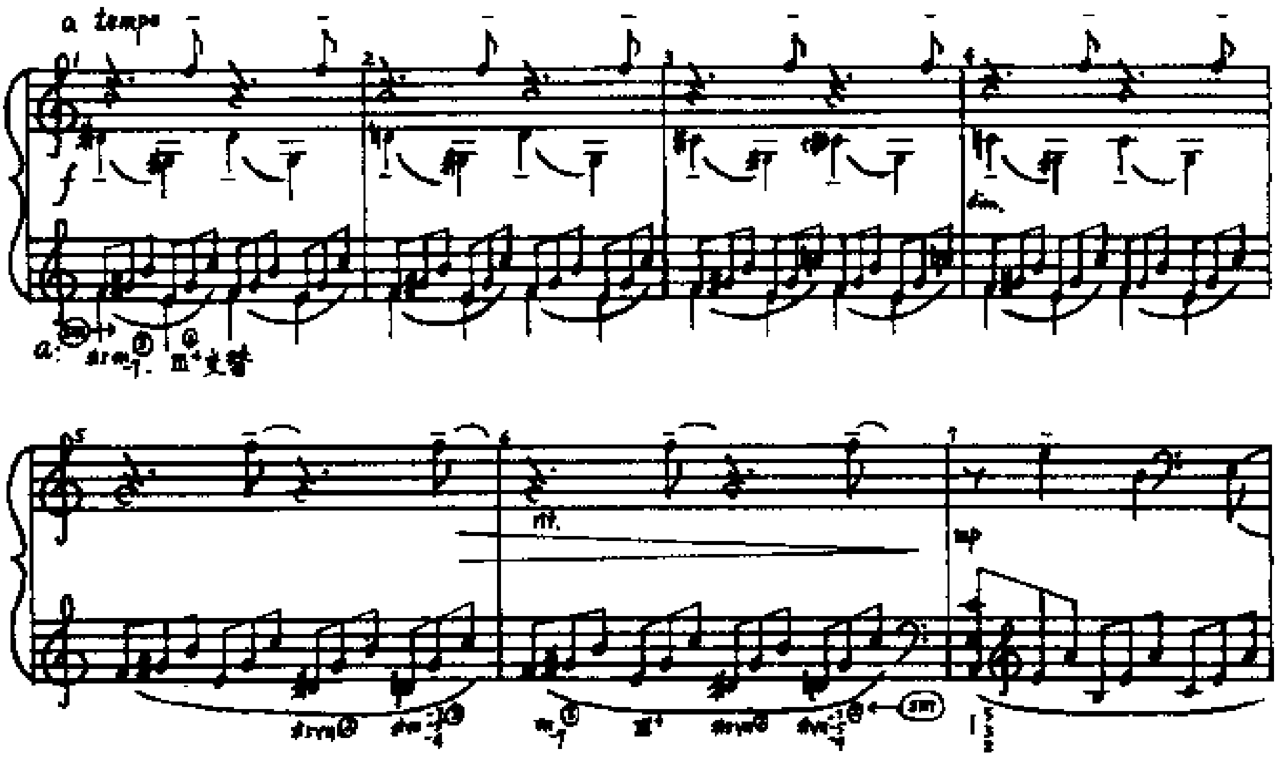
拉氏作品中的持续因素不太多，而且较简单，主要有以下三种：1. 特殊的持续音；2. 持续动机或音型；3. 固定音程或和弦序列。下面分别举例介绍：

1. **特殊的持续音**

凡持续主、属音以外的其他音都称为特殊的持续音。拉氏作品中主要是持续中音、下中音或导音。这三个音正好是主、属、下属三个功能组的“功能特性音”，所以这与传统的持续“功能基础音”（最适于做功能和声低音的主、属、下属、重属四个音，称为调式的“功能基础音”）相对立。与持续功能基础音比较，除持续中音有一定的主功

能外(大调中音因其纯五度音是导音,所以,仍以D组不稳定功能为主),持续下中音(尤其是小六度音)或导音都将大大增加不稳定性。

例 5-10　　　　op.39《音画练习曲》之2



例5-10右手高音断续地持续a小调的下中音,左手近似于固定音型,但因第1—6小节一直保持D组和弦,故可不作为固定音型(第1—4小节右手中音区及第5—6小节低音都有隐伏的半音下行声部)。这样,如果把第1—6小节看作延长的D组和弦,那么,高音的持续下中音只是其中的一部分(V_9的九音),它的持续是为了更好地引向(实际是解决于)再现第一主题旋律的第一个音——属音e(最后小节右手第一个音)。其实,这种用法仍是很传统的,即使下面的和声更复杂一些也没有关系。

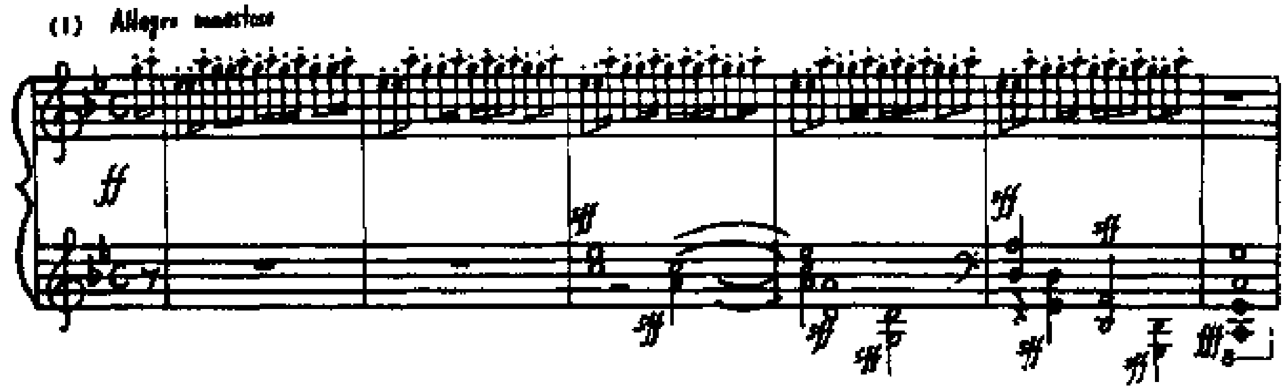
前面色彩性技法组合中的例3-61从第六小节起持续着后面主要段落(结尾)调性G大调的导音——升f(有时写成等音降g),虽然它大部分是和弦音(只有第三小节的Ⅰ稍例外,但也可作为I_7^5),但作者有意在小字1、2组处持续这个音是很明显的。

2. 持续动机或音型

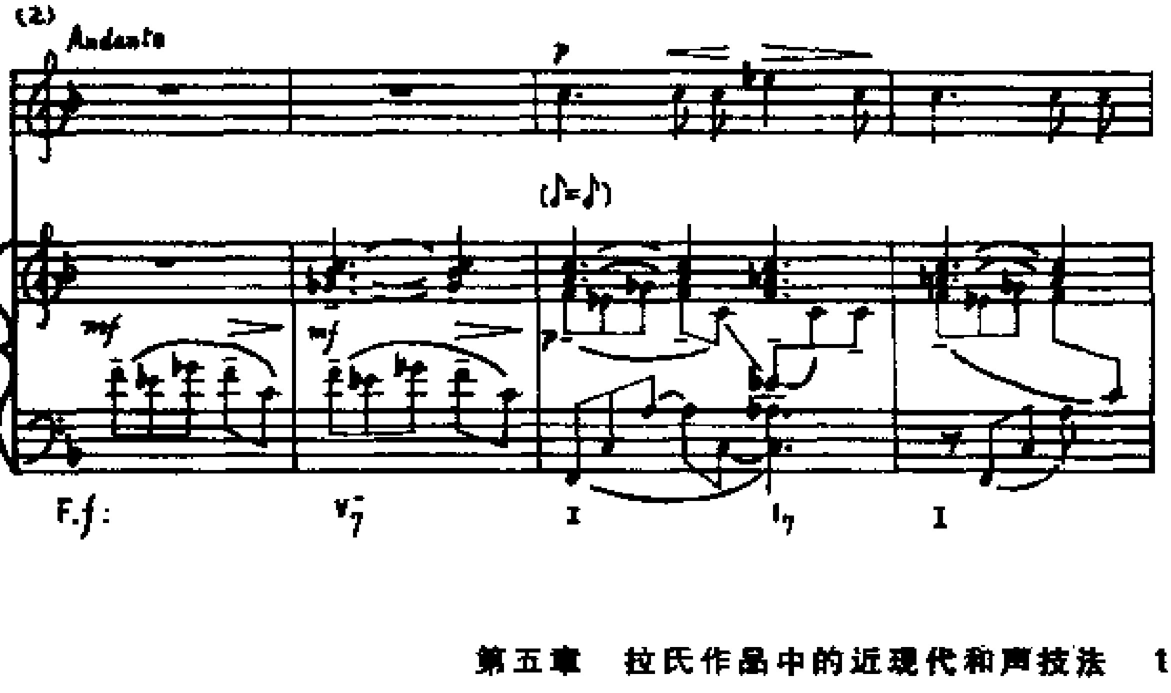
单声部动机或音型的持续，称为“持续动机”或“持续音型”（多声部伴奏音型的持续，常称为“固定音型”）。拉氏作品中的持续动机或音型，几乎只是主、属持续音的变化形式，比较简单，数量也不多。例5-11(1)高音持续以高音 g 为骨干的音型。这里列出的是引子，进入主要段落后，则把降 e 改为 e；以后在第二段中，又在降 B 大调、c 小调上恢复原来的音型（有时根据和弦的音把降 e 改为 d）；与传统的持续音相比，这里只是多了一个音——g 小调的下中音（在后面，有时是 c 小调的中音），不过，这个音的节奏地位很强，所以，很有特色。

例 5-11

op. 5《第一组曲》第四乐章《复活节》



op. 38 之 2《致她》



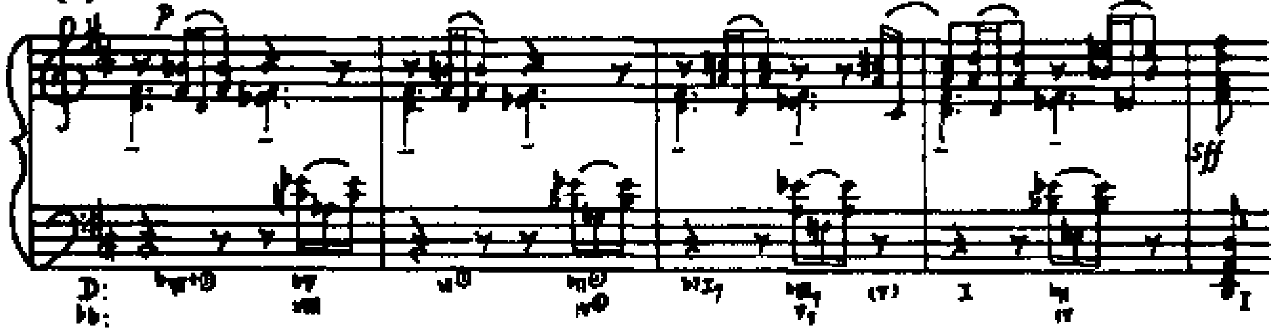
例 5-11(2)是以小节为单位的八分音符持续音型，根据小节的长短，有时 5 个、有时 8 个八分音符，有时还移高八度，有时还加变音记号（如还原 e、还原 g、升 c 等），所以，可称为“半固定的持续音型”。如把第二、三、六个音作为装饰音，那么，它实际上是 F 大一小调（或 F 中心）分解的主、属持续音，也是传统的用法。

3. 固定音程或和弦序列
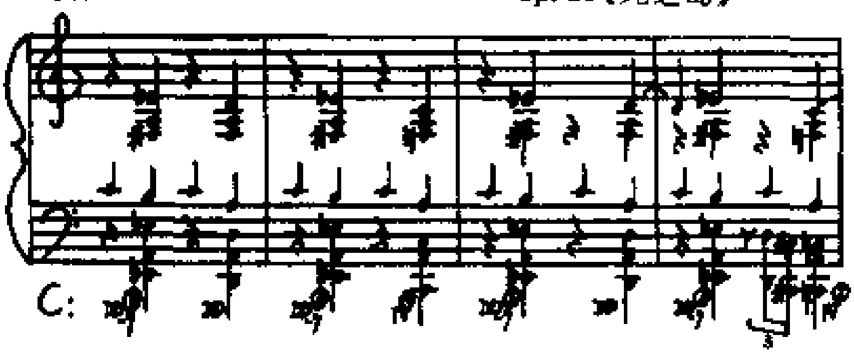
不少于两个连在一起的音程或和弦，重复地出现，称为“固定音程或和弦序列”。例 5-12(1)是以小节为单位，不断重复大三度与增二度两个音程的序列（右手下面符干向下的符点四分音符），其余声部分高、低两层，外声部反向平滑进行，和声是 D 大调间隔插入降 b 小调和弦（相差七个降号）。这里如把整个右手部分看作加装饰的 D 大调和弦，那么，固定音程序列中的降 e 音不过是主音的“上辅助音”而已，仍为较传统的处理方法。

例 5-12 op. 45《交响舞曲》第三乐章

(1)



(2) op. 29《死之岛》



例 5-12(2)是以两个小节为单位的固定和弦序列(重复时略有变化),骨干和弦是 DD_{-7}、Ⅳ交替,但每小节第二拍的和弦外音 b 使该拍实际成为导音 b 上的大小七和弦,这就使和弦序列成为根音为 B、D、F 的 S 轴三个大三类和弦的连续进行。

三、平 行 和 弦

常用的三度叠置和弦大部分都含有纯五度音程,当它们作平行和弦进行时,将形成传统和声学所禁用的连续五度,因此,平行和弦通常被看作一种近现代和声技法。这种技法看起来似乎十分简单,谁都可以很快地写出一些平行和弦的音乐片断。但如果仔细研究一下著名作曲家笔下的这种技法,人们将会发现其中有些奥妙并不像一般想象的那么简单。

平行和弦最基本的效果是对引导声部的加强,或更形象地称为"加厚"(从这个角度来看,它带有"附加"的性质)。如果用各种不同的办法来"加厚",就可以得到不同的效果。因此,首要的问题是按什么规律平行?其次则是为什么平行?这里有两个方面:一是它在和声结构中的地位如何?即是作为骨干和弦还是附属于骨干和弦?二是它在曲式结构中的功能(结构功能)如何?根据这些情况,下面将讨论以下三个问题:(一)守调平行与严格平行;(二)平行和弦在和声结构中的地位;(三)平行和弦在曲式结构中的应用。

(一) 守调平行与严格平行

根据平行和弦中所包含的音的情况来看,可分为两类:一类是和弦以某一个调式音阶为基础(通常是七声调式、六全音阶或人工调式或音列,五声调式则主要构成同向进行,平行和弦的可能性较少),称为"守调平行";另一类是和弦不以某一个调式音阶为基础,称为"不守调平行"。不守调平行中最常见的是平行时和弦的结构不变或基

本不变，称为“同结构平行”。这时，平行的各声部实际上是不同调、同样进行的重叠，所以，可称为“严格平行”。严格平行用于主要旋律时，常形成“调重叠”。这种情况较著名的例子是拉威尔的《波莱罗舞曲》。该曲当第一主题第二次再现时，C、G、E三个大调同样的旋律重叠在一起（主调是C大调）。

下面分“守调平行”与“严格平行”两类向大家介绍：
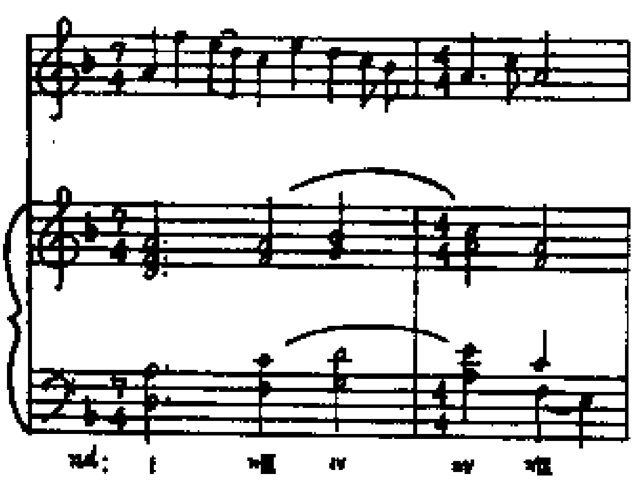
1. 守调平行

守调平行似乎很简单，但在实际作品中有时也并不太简单。首先是守调不一定守主调；其次，即使主音不变，还可以改变调式；而且，也可以不守主调。拉氏作品中的守调平行与该片断主调的关系主要有以下三种：(1)主调；(2)主调的同主音调式；(3)主调的下属小调。三种情况都可能包含所守调式的常用变和弦，其中包括多一个升、降号的副调和弦（拉氏常用那坡里和弦及多一个降号的副调和弦），下面分别举例说明：

(1) 守主调

例 5-13

op.4 之 5《你啊，我的田地》



例 5-13 钢琴伴奏中的平行三和弦全部是主调——d自然小调的自然音和弦。这种处理方法常用来强调简朴的民间风格（这首歌曲

的旋律有很强的俄罗斯民间风格)。这种情况可以联想到肖邦 op. 24 之 2《C 大调玛祖卡》的前奏。那里,左手反复强调主音及属音上的纯五度音程,构成连续五度,也是为了强调民间风格;如果按和声练习的要求避免连续五度,那么,任何学过一点和声的人都可以轻而易举地做到,显然,肖邦是有意强调这样的连续五度。

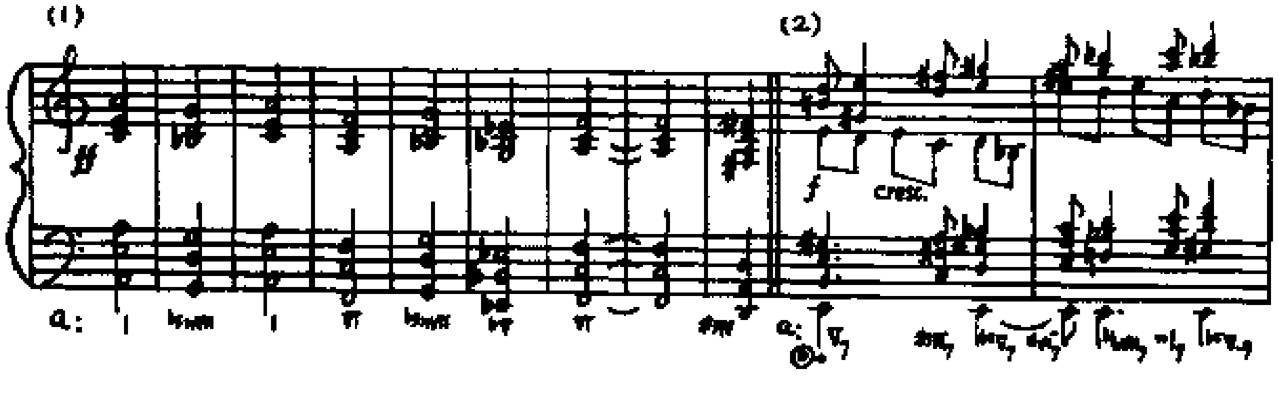
由于传统和声学不禁用连续四度,所以三和弦第一、第二转位的守调平行常可在许多著名作曲家的作品中见到,拉氏也不例外。这方面的情况因不属于近现代和声技法,故略去。其实,这种平行进行只要有高八度或低八度的重复(配器时常可能这样处理),那么,连续五度是同样存在的;所以用现代的观点来看,它与平行原位三和弦之间的差别,似乎不必像传统和声学那么界线分明。笔者认为:和弦连接方法的不同(平行或正常连接)并不改变和弦之间基本的功能及色彩关系,正常的连接增强了和弦之间的连接效果,从而更有效地显示其功能及色彩关系;而平行和弦则相对地减弱了和弦之间的连接效果,因此,只能一般地显示其基本的功能及色彩关系,效果要稍差于正常的连接。

(2) 守同主音调式

在同主音调式中,拉氏比较喜欢采用增加降号的调式,如下行旋律大调、弗里几亚调式甚至罗克里亚调式及其他特殊调式。

例 5-14

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》变奏二十四　　op. 44《第三交响曲》第三乐章



例 5-14(1)是用平行三和弦写成的“死亡主题”(根据中世纪天主教安魂弥撒中的《愤怒的日子》歌调写成，拉氏中后期及晚期的不少作品都采用这个主题)。这里守的是主调 a 小调的同主音调式——a 罗克利亚调式，但为了保持主和弦的稳定性，主和弦的五音都仍用纯五度而不用减五度。

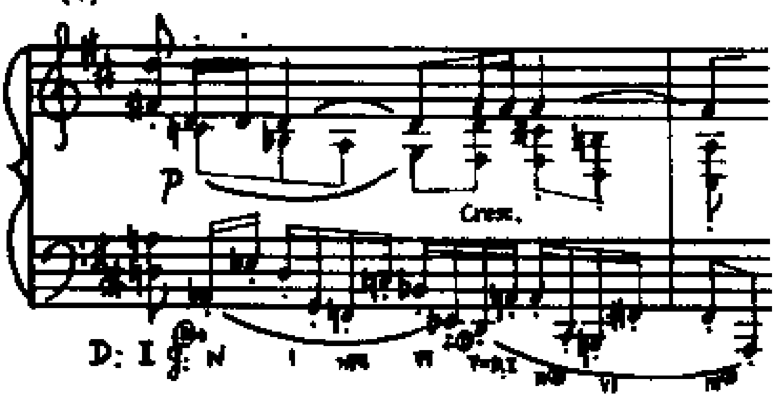
例 5-14(2)除低音持续属音及圆号、小号的八分音符音型(高音谱号下面符干向下的音)外，其他上行级进声部合成七和弦第三转位的平行和弦，所守的调式比较特殊，是降 ii 级音的上行旋律小调，可称为“弗里几亚上行旋律调式”，即第 vi、vii 两级音升高半音的弗里几亚调式，但中间声部中的有些 vi、vii 级音又没有升高，所以是属于较自由的守调平行。

(3) 守主调的下属小调

例 5-15

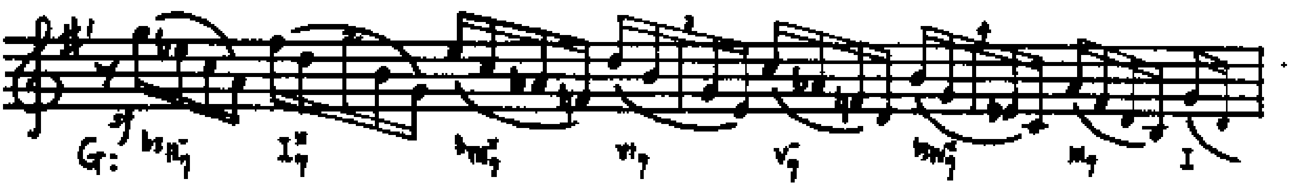
op. 39《音画练习曲》之 9

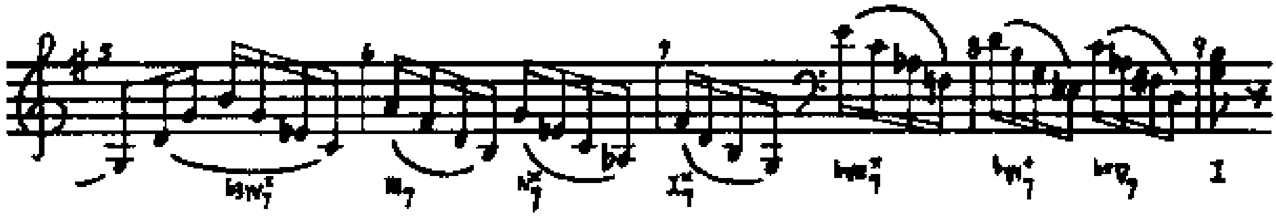
(1)



钢琴左手(右手高双八度重复)　　　　op. 40《第四钢琴协奏曲》第三乐章

(2)





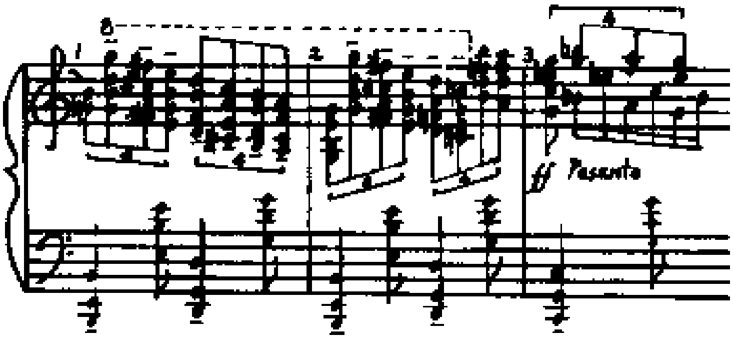
例 5-15(1)是 D 大调中用下属小调 g 小调的下行平行三和弦(第一小节第一拍后半拍开始),而且第一个和弦用了 g 小调的 N,所以,十分近似于守主调的同主音调——d 罗克利亚调式。

例 5-15(2)较特别,4 个十六分音符为一组的下行分解平行七和弦,如合成柱式和弦,那么,自上而下四个声部分别守的调是:①主调 G 大调;②iv 级音升高半音的下属小调——c 和声小调;③c 和声小调,第八小节 iv 级音升高半音;④先 C 大调,第六小节起改为 c 和声小调;所以总的说来基本上是守含增四度的下属小调,如不改变主音,则为含降 ii 级音的和声大调。

守调平行中有一种奇特的处理方法:逐渐改变所守的调,以实现调的过渡(见例 5-16)。

例 5-16

op. 36《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章



例 5-16 先是守前面的调——b 小调(两个升号),第二小节后半改为守 C 大调(无升降号),第三小节则为降 B 大调(两个降号),但已不是平行和弦。这是向再现部的过渡,再现部开始于降 b 小调,所以,有意设计先到它的同主大调是很自然的。这里从 b 小调——降 b

小调，没有采用复杂的和声进行，而是通过平行和弦过程中逐渐改变调号来完成的。

2. 严格平行
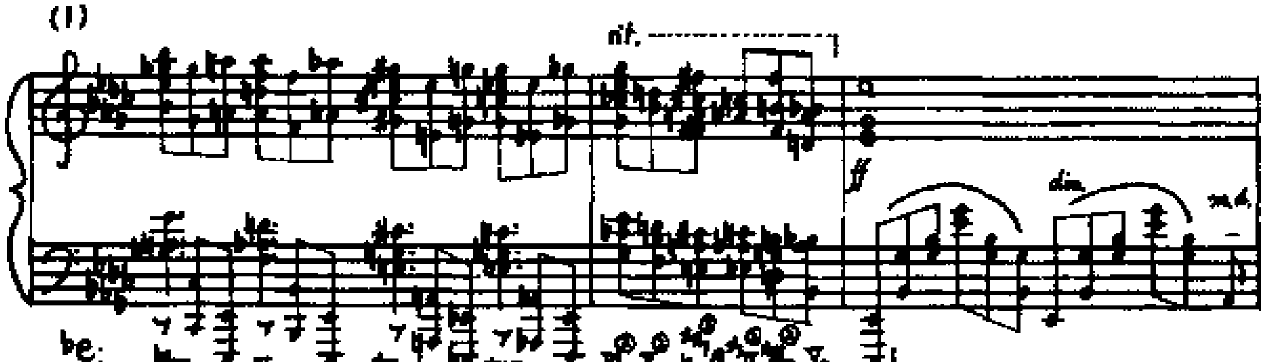
拉氏作品中严格平行和弦的主要特点是：(1)和弦结构简单，最常用的是大三及大小七和弦，小三和弦次之，其他还有少数半减七、增三等和弦(平行减三及减七和弦，因早已为欧洲许多著名作曲家所常用，故不计在内)；(2)绝大多数是根音半音上行、下行或半音起伏，有时也可见到根音连续大二度关系的平行和弦。

例 5-17(1)是先半音下行平行大小七和弦(加降 e 小调的主持续音)，后改为大三和弦第二转位(右手外声部有曲折跳进声部)。例 5-17(2)右手是不太严格的半音下行平行三和弦，大、小三和弦不断变换(第二小节后半开始实际上已成为三个参差下行声部，加上低音平滑上行进行，形成反向二层结构)。例 5-17(3)右手旋律下面有一个半音下行平行增四大三和弦(相当于五音降半音的大三和弦或三音升高半音的减三和弦)。这是拉氏作品中较少见的平行和弦形式。

例 5-17
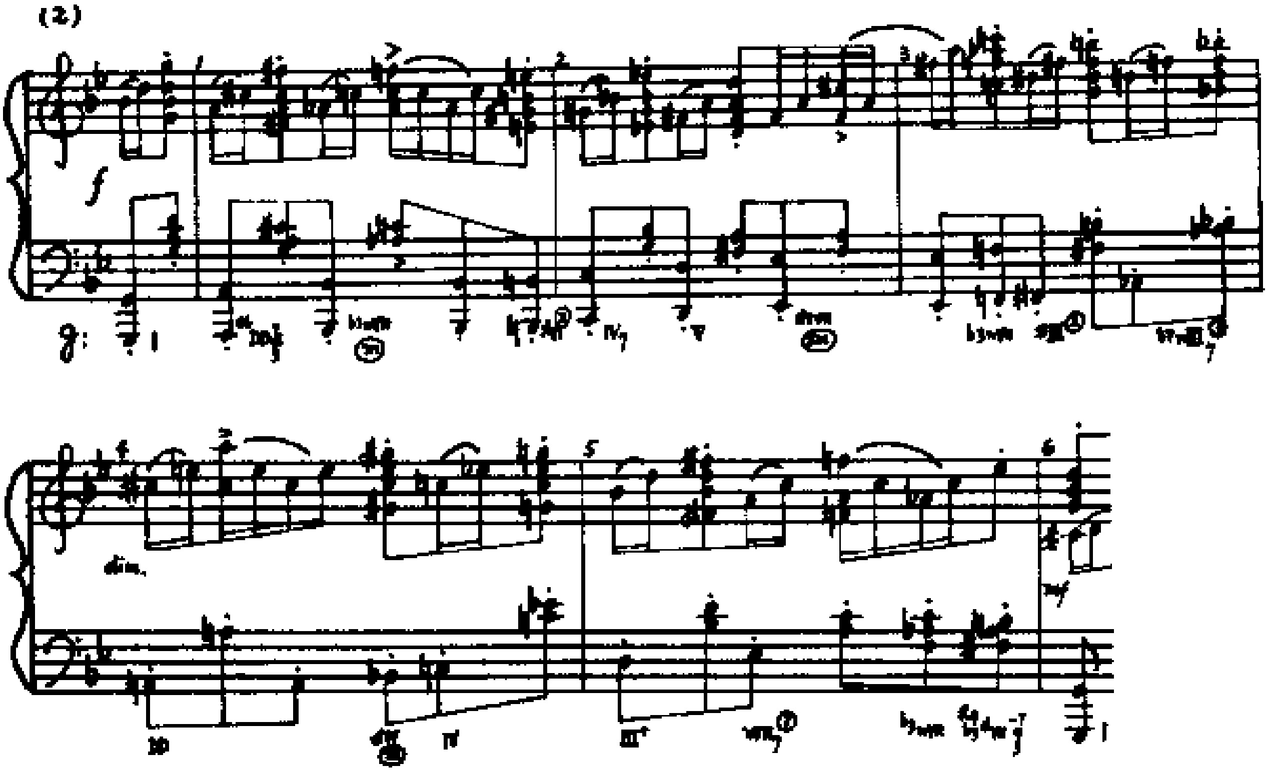
op. 39《音画练习曲》之 5

(1)



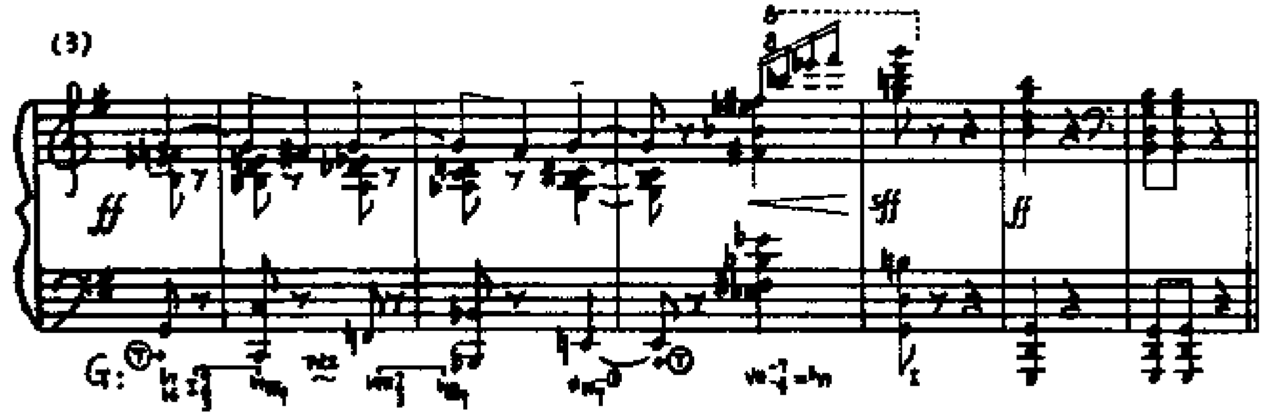
op. 45《交响舞曲》第二乐章

(2)



op. 40《第四钢琴协奏曲》第三乐章

(3)



(二) 平行和弦在和声结构中的地位

在拉氏作品中，平行和弦在整体和声结构中的地位主要分两大类：一是相对地处于较独立的地位；二是附属于骨干和弦，是骨干和弦的装饰或过渡。

1. 相对独立

一般说来，平行和弦在和声中的独立地位都将大大降低，因此，

只能说是相对地独立。主要有以下几种情况：

(1) 引导声部是主要旋律较重要的部分；

(2) 平行和弦是主要旋律的基本和声；
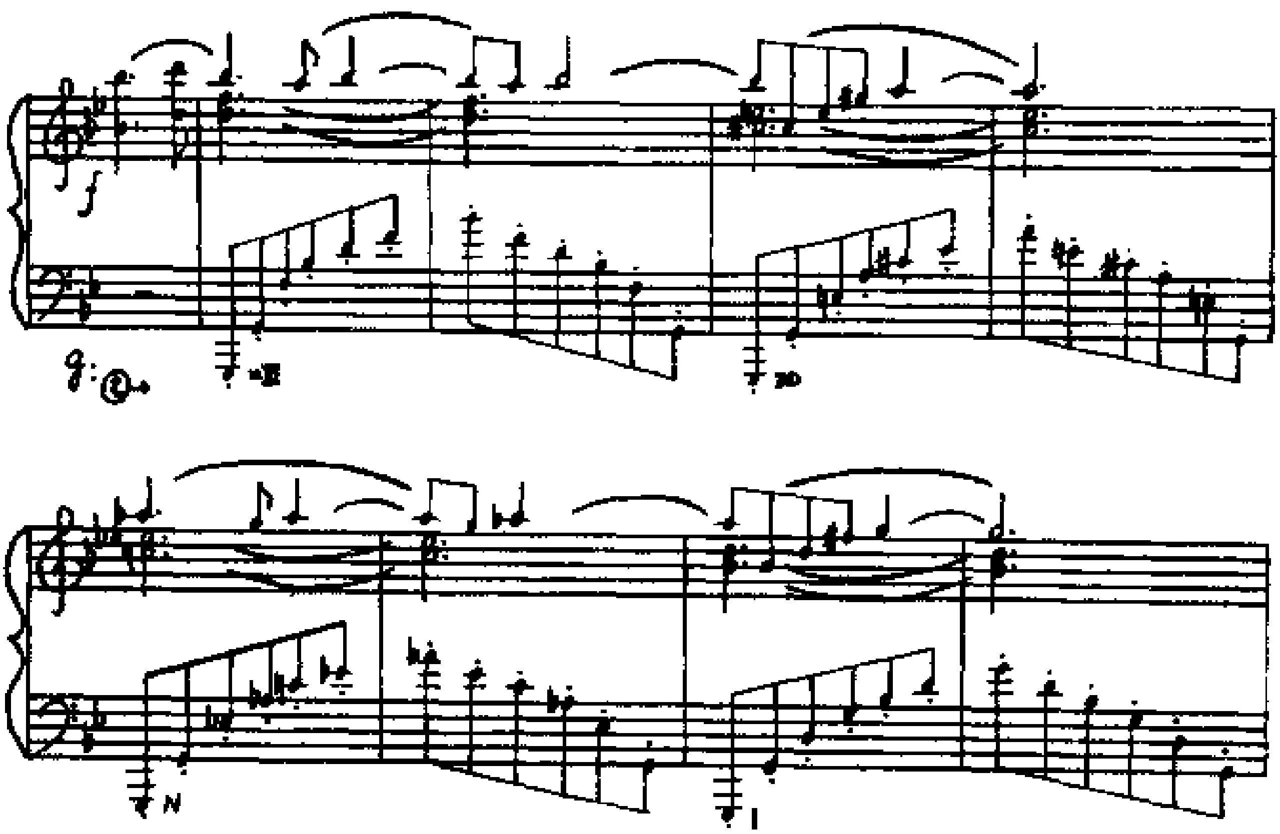
(3) 以和声为主要表现手段的片断。

第 2、3 两种情况，通常和弦的音值较长，节拍、节奏地位也较重要。

属于第一种情况的如前面的例 5-14(1)，属于第二种情况的如前面的例 5-13，属于第三种情况的如例 5-18。

例 5-18

op. 5《第一组曲》第一乐章《船歌》



例 5-18 是半音下行平行三和弦，除最后的主和弦外，都是大三和弦，每个和弦占两个小节，和声成为较重要的表现手段。

2. 附属于骨干和弦

平行和弦附属于骨干和弦大致可分为两种情况：一是作为某一

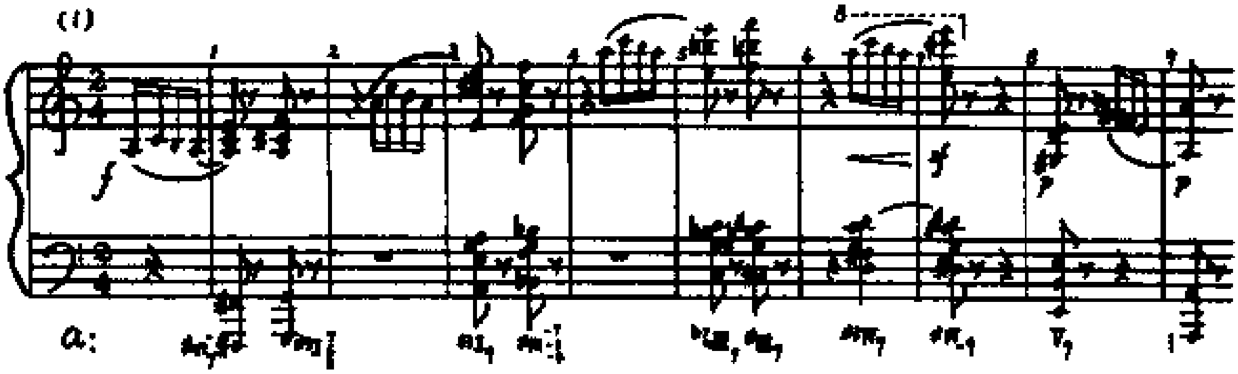
骨干和弦——通常是主和弦或属和弦（包括 V、V_7、V_9 或其他复杂属结构和弦）的装饰；二是作为引向某一骨干和弦（常是终止式中的主要和弦）的过渡（包括两骨干和弦之间、两模进和弦组之间等等）。

属于第一种情况的如前面的例 5-14(2)，例 5-15(1)、(2)，例 5-17(1)、(2)，其中除例 5-14(2)、例 5-17(1)是装饰 V_7 之外，其余各例都是装饰主和弦。属于第二种情况的如例 5-17(2)、(3)，其中(2)是用于 i—V—i 之间；(3)是引向终止前的 iv_7^-。

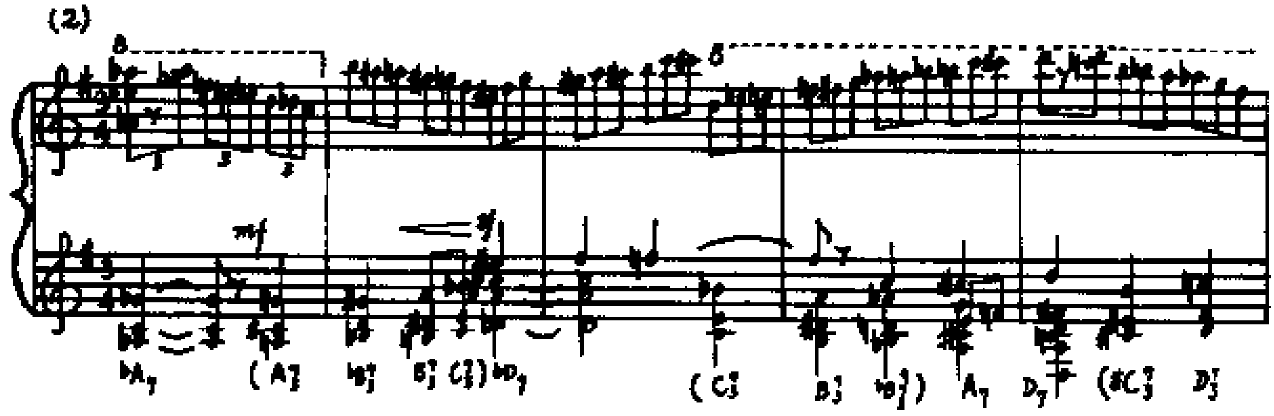
还有一些装饰与过渡相结合（如过渡中加装饰）、相对独立与过渡相结合等较特殊的例子，如例 5-19。

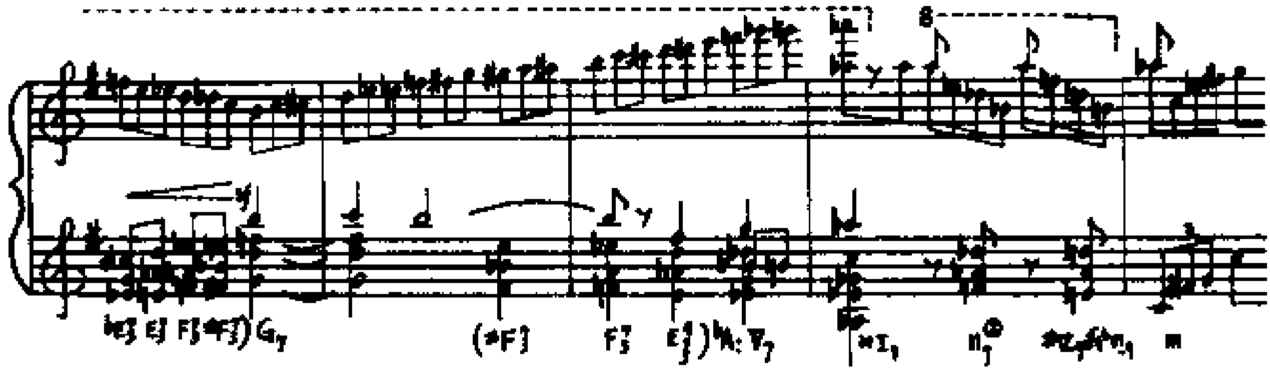
例 5-19

op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》引子



op. 40《第四钢琴协奏曲》第三乐章
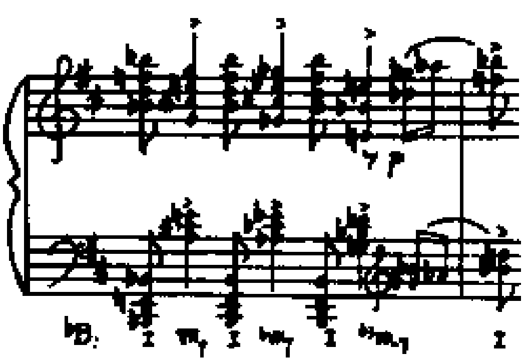




例 5-19(1)第 5—7 小节是用半音上行平行大小七和弦(实际上是从第 3 小节开始,不过,不太严格,该小节第二个和弦不是大小七和弦),引向终止式的 V_7(第 8 小节),属于过渡性的平行和弦;但在总谱中,第六小节的 D 大小七和弦上叠加了根音 B→D 半音上行的平行大小七和弦(两架钢琴谱中省略);这是对 D 大小七和弦的装饰,所以,这里成为过渡中加装饰的“二重”平行和弦。

例 5-19(2)是半音上、下行的平行大小七和弦(省略五音),但骨干和弦只有少数几个和弦(谱中括号外的和弦),其他都是过渡性的;这就形成相对独立与过渡相结合的平行和弦。

平行和弦常被用作“多层结构”中的一个层[例 5-17(2)就是属于这种情况]。这方面的情况在后面“多层结构”一节中将详细介绍,这里只是介绍一些较特殊的例子。

拉氏在晚期作品中,有时使用一种可称为“分层平行和弦”的处理方法,如例 5-20。

例 5-20 op. 45《交响舞曲》第三乐章



例 5-20 第一、四、七拍都强调主和弦，第二、五、八拍则是下行平行七和弦（前后是大小七和弦，中间是小七和弦），构成间隔插入的平行和弦，而且，前面两个七和弦与主和弦形成间隔双插入。这一组平行和弦实际上是对主和弦的色彩性装饰。

（三）平行和弦在曲式结构中的应用

在实际作品中，平行和弦在和声结构中的两种处理方法虽然都很常见，但在数量上有很大差别，装饰与过渡性的占绝大多数，相对独立的则较少。平行和弦的装饰与过渡主要是对骨干和弦，而曲式结构中的骨干和弦最主要的是：(1)终止式中的重要和弦（在以传统功能和声为基础的作品中，主要是属和弦）；(2)段落开始处的和弦。对终止式重要和弦的装饰与过渡主要是在段落结束之前；而对段落开始和弦的过渡，必然属于曲式结构中的连接或过渡。这些情况说明：平行和弦最适用于曲式结构中的段结束前及连接过渡部分。

笔者根据拉氏作品中约五十个平行和弦的片断来看，用于段结束之前及连接或过渡部分的（包括小过门、前奏、引向高潮或模进段落等等），约各占三分之一（前者略多一些）；其次是曲式结构内部，约占五分之一（大部分是相对独立的处理方法）；其余还有少数用于展开部分（约占十分之一）。

在前面的例子中，用于段结束前的有：例 5-15(2)，例 5-17(1)、(3)，例 5-18，例 5-19(1)，例 5-20；用于连接或过渡部分的有：例 5-14(2)，例 5-15(1)，例 5-16，例 5-17(2)，例 5-19(2)；用于曲式结构内部的有：例 5-14(1)。

四、线条因素与多层结构

以纵向的和声为多声部写作的基础，根据它写出横向的声部，这是传统和声技法的基本思维方法，即所谓“纵生横”的和声思维。但

在和声技法形成之前，欧洲多声部写作的思维方法却与之相反：以横向的声部线条为基础，几个线条的结合形成纵向的和声，即"横生纵"的"线条思维"或"对位思维"。当和声思维不能满足写作上的需要时，人们重新运用"线条思维"的原则是很自然的。不过，在新的条件下，"线条思维"的形态要比和声史前时期的对位技法丰富得多。较简单的是在和声思维的基础上加入线条思维的因素，简称"线条因素"；较复杂的则是几个"层"结合在一起，成为"线条思维"占重要地位的"多层结构"。下面分别介绍这两方面的情况：

（一）线条因素

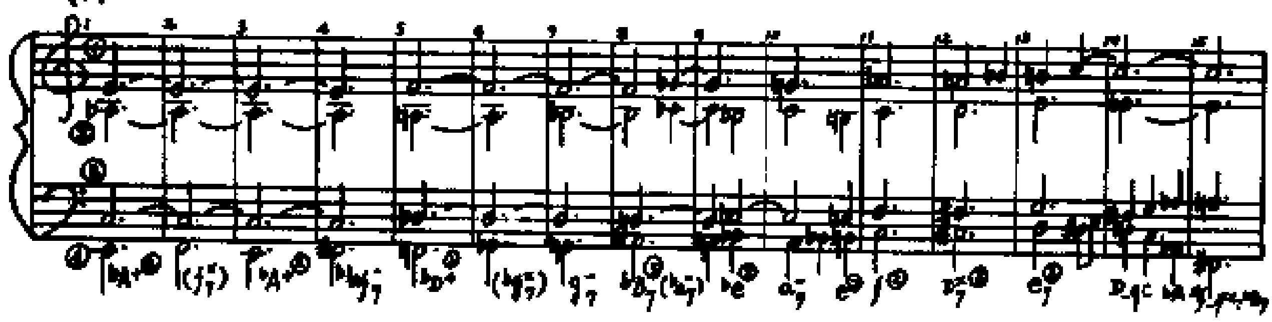
在引向某一个骨干和弦的过程中，加入一些平滑进行，使某些纵向的音响结构难以用传统的和声思维来解释，这种局部地使"线条思维"处于主要地位的多声处理方法称为"线条因素"。

在第二部分"参差平滑进行"一节中，已介绍了具有某些线条因素的拉氏作品片断，下面再介绍一些线条因素更突出的例子：

例 5-21

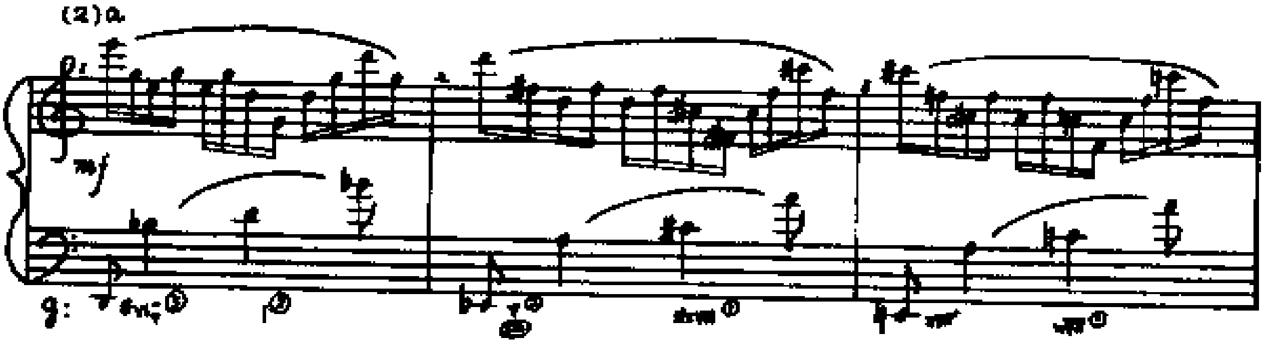
op. 29《死之岛》

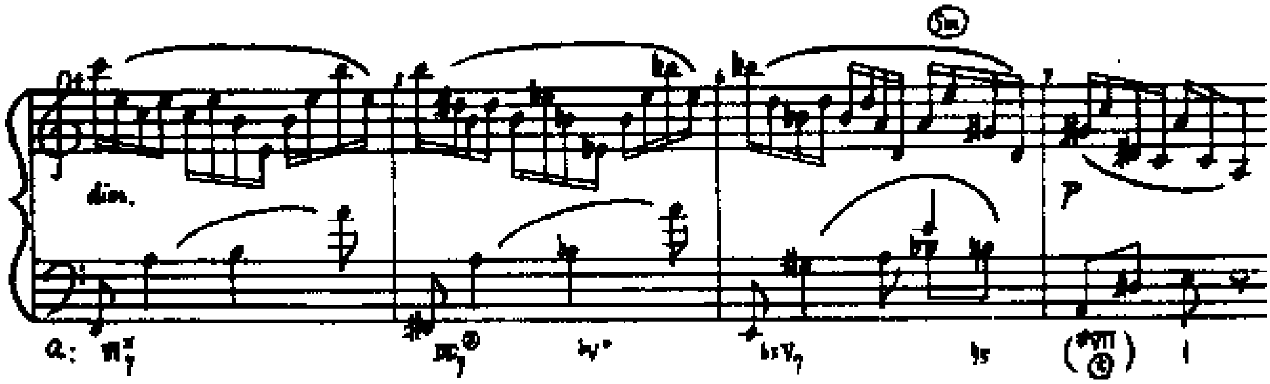
(1)



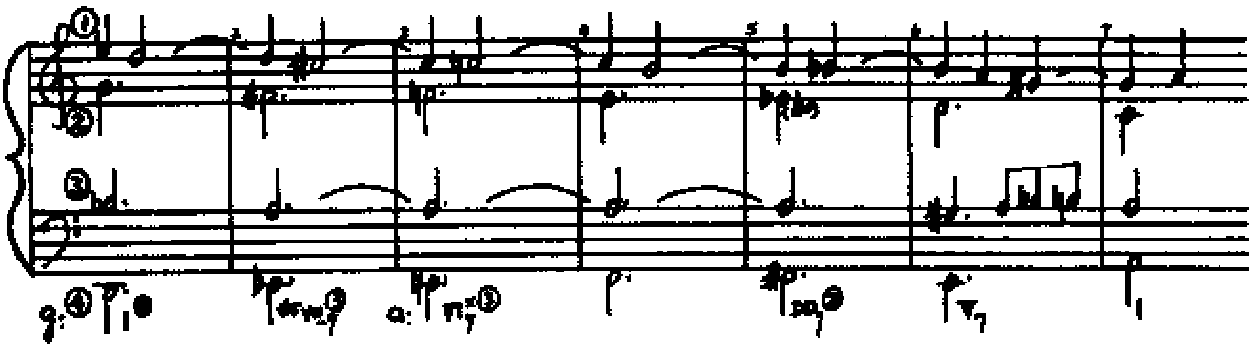
op. 39《音画练习曲》之 6

(2)a.





(2) b



例 5-21(1)是长大的模进展开段落中的一部分(因节省篇幅,只列出骨干音),由四个参差上行声部组成:在十五小节中,①与③都半音上行六度(③最后略有起伏);②平滑上行(略有起伏)了纯五度;④则半音为主地上行了一个八度,最后与②几乎成平行九度。这里的和弦虽不算太复杂,但很难用传统调性功能和声来分析(第 8—9 小节有降 e 小调的因素,最后三小节 G 大调较明显),调性模糊,而四个声部上行的目标是明确的:从开始的降 A 增三和弦引向升 f 减七和弦(后面主要调性 c 小调的 DD_{-7}),所以,这是以"线条因素"写成的段落。

例 5-21(2)是由①—③三个下行声部及一个上行声部④组成,都以半音进行为主[见简化谱(2)b],其中①、②以平行五度为基础,因①中有留音及经过音而成为参差进行;③的核心是 a 音,前后稍作起伏;④是与①、②反向的半音上行声部。这里的和声开始有 g 小调的因素,最后三小节 a 小调很明确,而中间几小节则较含糊(线性成分多些),即使能构成三度叠置的和弦,也没有按传统的方法处理(如第

二、三小节的低音是七和弦的七音，但都没有按常规下行级进解决，反而是连续半音上行)。由于这是该曲第一段的结束部分，所以，最后几小节强调了传统调性功能，而中间几小节则以"线性因素"为主。

(二) 多层结构

1. 基础知识

近现代和声技法中最富于变化的是"多层结构"。在多声部音乐的织体写法中，从"纵"的方面来看，通常可分为：(1)旋律；(2)和声或衬托声部；(3)低音——三个层次。有时，可能省略某些层次；有时，在同一层次中，可能包含几个不同的层。"层"可以由一个声部(包括相隔一个或几个八度的重复或装饰性重复)，也可以由节奏相同或近似的几个声部组成。由几个声部组成的"层"，通常它们的音高比较接近，除高低八度重复的声部外，一般常密集在一个八度之内。纵向各层次如构成统一的和弦(指传统的三度叠置和弦，下同)及和声进行，那么，它不属于"多层结构"；只有当纵向各层次之间存在着"冲突"，有时不能构成统一的和弦及和声进行时，才成为属于近现代和声技法的"多层结构"。

多层结构中的"层"主要由下列各种声部构成：

(1) 自由声部。旋律(包括由几个声部合成的"旋律层")、尤其是以某几个音(常是调式的主要音及骨干和弦中的重要音如七和弦的七音等)为骨干的旋律或伴奏声部(特别是作为和声基础的低音声部)。

(2) 动机音型的模进(包括重复及由几个声部合成的"模进音型层")。模进既可以是守调的，也可以是严格的；模进的音程以二度为最多(包括变化半音)，按二度关系连续向上、连续向下，或起伏上行、起伏下行等都很常见；其他如三度或更大音程的模进也常可见到。

模进可以有变化，这主要有以下三个方面：1. 改变节奏，如某些音缩短或延长(通常以缩短为主)；2. 改变音高，即某些音移高或移低，如以分解和弦为基础则可改变和弦结构，如大三和弦改为大小

七、半减七甚至非三度叠置和弦;3. 改变音的数量,如减少或增加某些音(通常是减少音),这时,将同时改变节奏。

在改变音高的变化模进中,有一种较特殊的形式是:持续(即保持不变)动机音型中的某些音(常是调式主要音或骨干和弦中的重要音),其他音则正常地模进;如持续不变的音占整个音型的多数,则属于“变化重复”,占少数,则属于“变化模进”。

还可以见到一种“分段”的模进,这是指音型连续模进,然后几个模进音型作为一个组(常以半小节、一小节或两小节为单位),整个组再模进,可以称为“二重模进”。

(3) 平滑声部。包括上行或下行(都包括连续同向及起伏)音阶、半音阶或其他平滑进行(包括由几个声部合成的平行音程或和弦)以及几个参差上行或下行声部、隐伏平滑声部等各种形式的平滑声部。

(4) 持续声部(包括持续音、音程或和弦)。持续声部的形式极为多样,如:长音、重复的节奏型、自由变化的节奏型、附加隐伏平滑声部的节奏型、断续地持续等等,而且各种形式都可以用和弦外音加以装饰。

四种声部常互相结合,例如音型按音阶上行连续模进时,必然构成平滑上行的隐伏声部;又如平滑声部分段模进就类似于音型模进。一种声部还可以在发展过程中逐渐变成另一种声部,如分解和弦或跳进为主的音型,逐渐转变为隐伏的平滑声部,有时还可能持续其中某一两个音使之成为持续声部。

四种声部可以自由组合,某一种声部也可能有几个,但它们在多层结构中的重要性是不同的,其中以第二种“动机音型的模进”最为重要;如果没有这种层,那么,它只能属于一般的“线条思维”;也可以说:多层结构是较复杂的线条思维。此外,自由声部不宜太多,通常不多于一个(多数是旋律),太多了将成为另一种近现代作曲技法——“现代复调”。

2. 拉氏作品中的多层结构
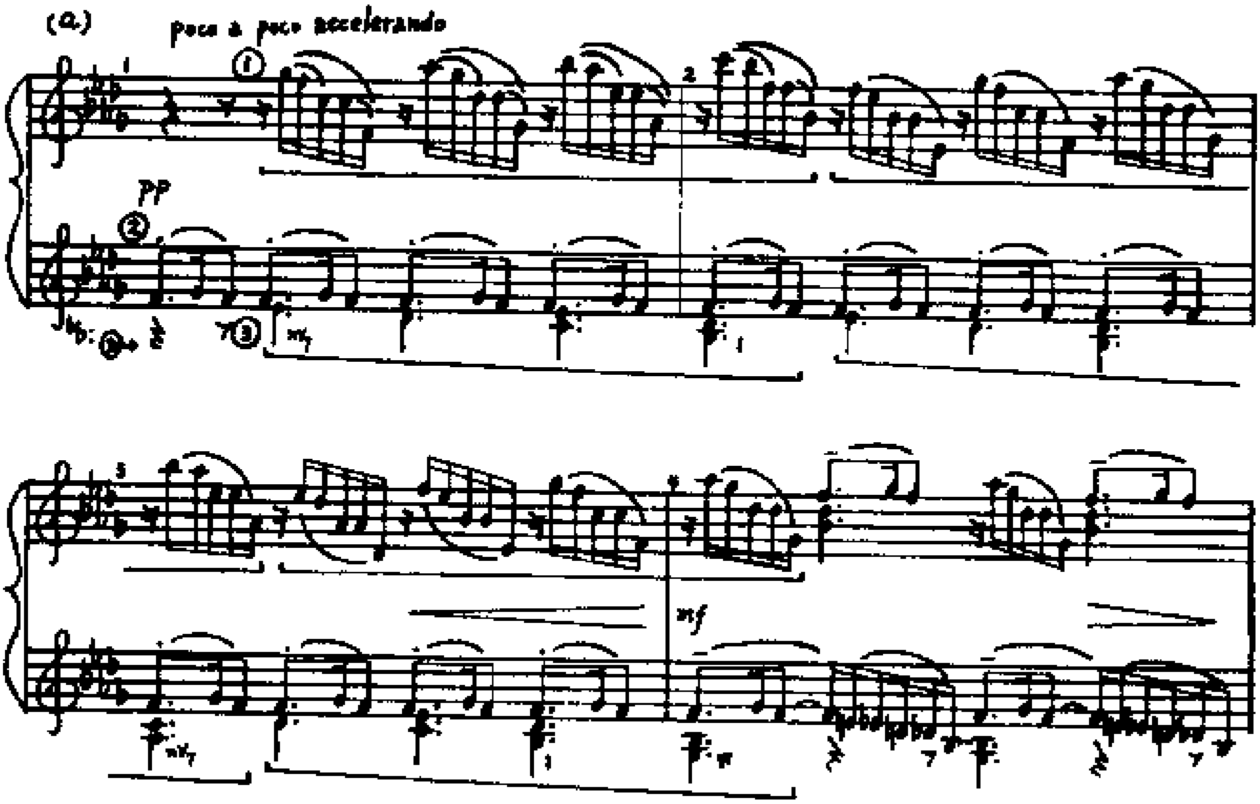
在拉氏作品中，较明显的多层结构大概开始于 op. 28《d 小调第一钢琴奏鸣曲》(作于 1907 年，属于中前期的后半部分)。最初，大都是自然音多层，以后逐渐复杂。拉氏多层结构的主要特点是：层与层之间的“冲突”不太厉害，常有几处能合成常见的三度叠置和弦，而且，功能性和声的骨架常较为明显。这种情况使他的某些作品片断处于多层结构与复杂和弦外音之间。下面分“自然音多层”与“非自然音多层”两类向大家介绍：

(1)自然音多层
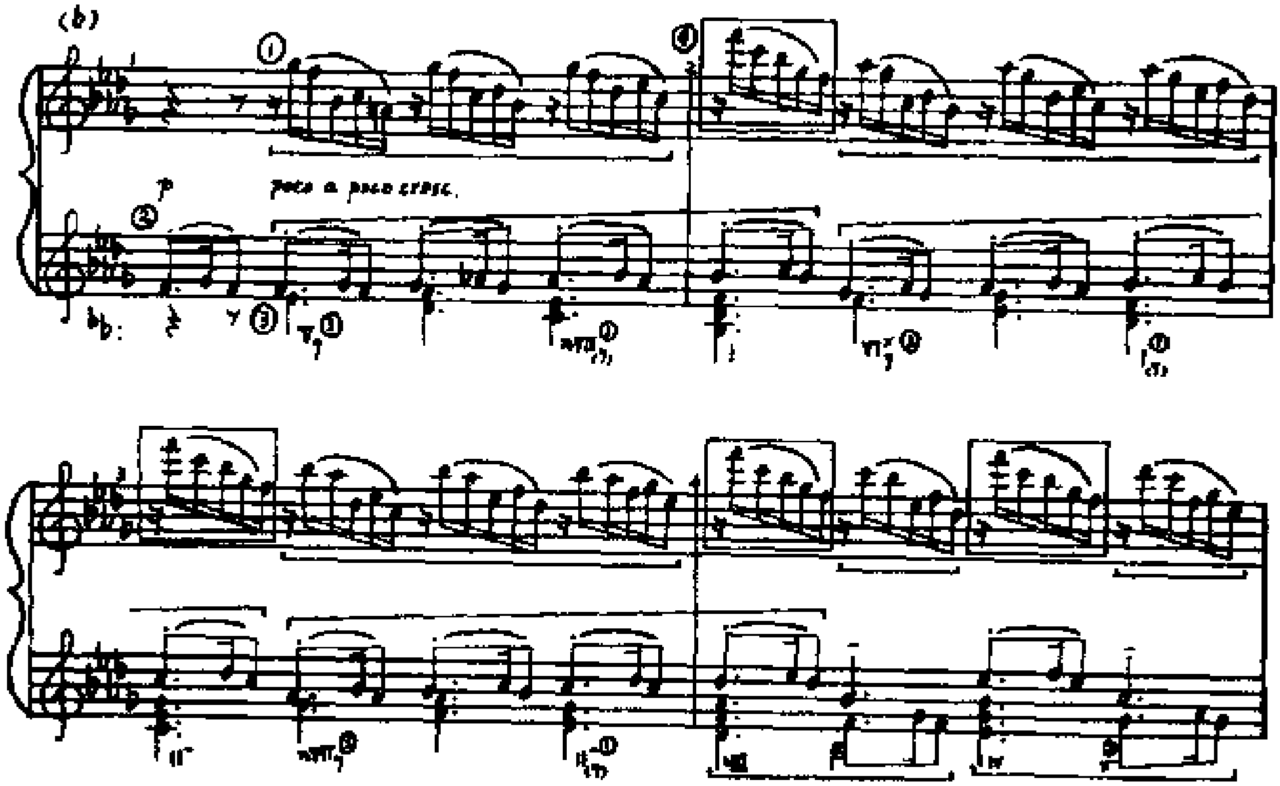
在多层结构中，各层的音如属于某一个调式音阶(尤其是自然七声或五声音阶)，那么，这种多层结构称为“自然音多层”；如含有较多的变化音，则称为“非自然音多层”。拉氏作品中较有代表性的自然音多层如例 5-22。

例 5-22

op. 32 之 2《♭b 小调前奏曲》



(b)



例 5-22(a)(b)是连在一起的两个平行句，(a)有三层：①(层的标记是按由高到低的次序，用加圈的阿拉伯数字表示，后同)是以上行平行五度为基础的十六分音符分解下行音型(平滑声部与音型模进相结合)并以四个音型为一组(一小节)连续下二度模进(二重模进)；②是用上辅助音装饰的属持续音固定音型(持续声部)；③是拉氏常采用的一种特殊的下行平行进行写法，可以称为"扩张式平滑下行平行三度"。这种写法是从持续着的调式的某一个重要音(通常是主音或属音)开始，先加入一个声部作平滑或半音下行，当它进行到与持续的音成三度音程时，再加入第二个下行声部，两个下行声部成平行三度进行。例 5-22(a)从第一小节开始到第二小节第一个三拍就是这种写法(这里因属持续音是独立声部，钢琴上重复一个音不好演奏，所以，两个下行声部都省略了开始的属音)。

类似的写法还可以在歌曲《夜》(无编号，作于 1900 年)的开始、op. 45《交响舞曲》第一乐章的开始、op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》第

十六变奏的引子等处见到。

现在再来看例 5-22(a)第三层的发展情况：一小节的动机下二度模进时，前面两个附点四分音符没有移动；第二次再模进时，又把最后一个附点四分音符移低了二度(与原动机下二度模进比较)；所以，这是较自由的守调变化模进。①③两层之间少数地方不太一致(如第三小节最后三拍)，但降 b：nV_7—i— nV_7—i—Ⅵ的和声骨架还比较明显。

例 5-22(b)是(a)的变化。原来①的五个十六分音符的音型，改成保持前两个十六分音符而向上二度作变化模进，并把小节的 1—3 拍让给另一个层(后面讨论)，然后整组(第二、三小节的 4—12 拍)上二度模进(二重模进)，最后(第四小节)模进加快为以半小节为单位；原来②的属持续音现在改为连续上二度模进，并与原来的①类似，以一小节为单位，连续向上二度模进(二重模进)；原来的③现在也以小节为单位连续向上二度模进(第四小节随模进的加快而缩短，原②③两层都有变动)。这里增加了一个层，它是以"间隔持续"的形式出现的、加装饰的分解主、属音音型(见例中加方框的十六分音符音型)，它和其他十六分音符的音型不同，不随着模进而变化，而是一直保持不变。这里四层的和声骨架是：降 b：V_7—i($_7$)—ii_7，后面接 V_7 为主的"属准备段"，然后再现该曲的第一主题。

这两段多层结构都是以降 b 小调音阶内的音为基础的，所以属于"自然音多层"。类似的自然音多层还可以举出以下两首作品(为节省篇幅，未列出乐谱)：
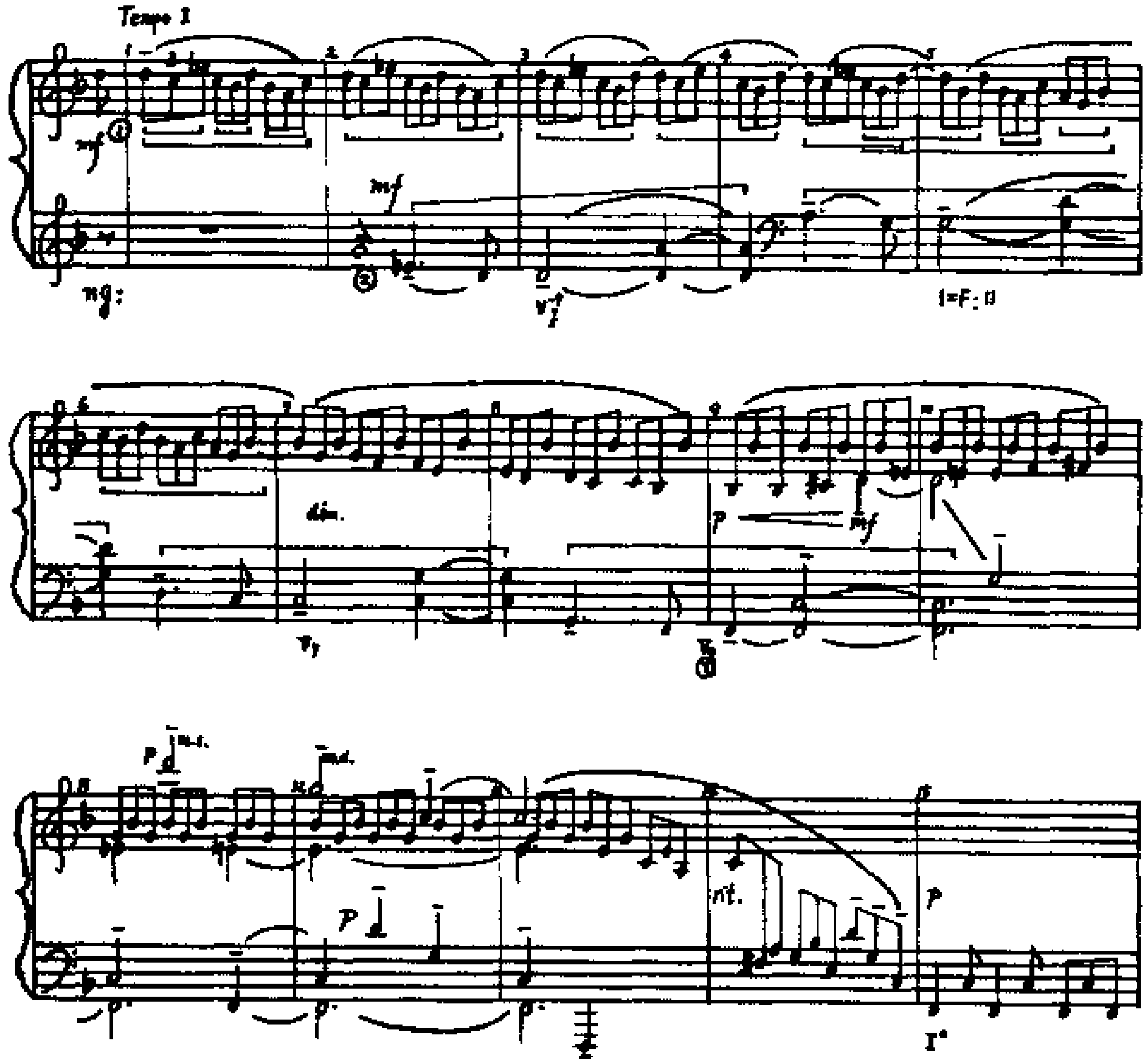
(1) op. 32 之 3《E 大调前奏曲》第 6—8 小节是较简单的升 c 自然小调自然音二层结构，第 17—19 小节(平行段中)改为升 c 和声小调。第 31 小节起(再现部之前)，又把这一段音乐展开成九小节二层结构的"属准备段"(和声骨架是 E 大调的 V_7)。

(2) op. 39 之 7《c 小调音画练习曲》的结尾(倒数第 20 小节，转

三个降号处）。这是省略上主音的 c 自然小调六声自然音三层结构：①是以小节为单位的十六分音符半固定音型。②是由四、五度音程构成的、同向进行的自由旋律层。③是低音自由间断出现的主持续音加小六度音（只有五小节）。①②两层多次变化、重复。整个这一段（十三小节），虽然层与层之间常有矛盾，但其骨干和弦 iv_7 较为明确。

例 5-23

op. 28《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章



有时，在自然音多层结构中，也可能加进一些有变化音的部分，如例 5-23。此例由两个模进动机组成：动机①由三连八分音符组成，只占一拍，它下行平滑模进，一小节为一组（第 1 小节）先重复一次，然后上、下二度起伏式地模进（第 3—4 小节），再整组下二度模进（第 5 小节，第 3—5 小节合起来可看作第 2 小节的扩充），又重复一次（第 6 小节）；第 7—8 小节把动机第三个音改为持续不变（这个降 b 是这一片断最后一个骨干和弦 F 大调 V_9 的七音），并连续向下二度模进；从第 9 小节开始，动机变成持续降 b 及隐伏上行声部（半音为主），并从第三拍开始增加了另一个半音上行声部（不隐伏的长音）；动机②是由第一主题开始部分变化而成（动机①是由中段主题的开始部分压缩而成，而中段主题派生于第一主题），占三小节，按降 B 大调音阶（实际应属于 g 自然小调）连续向下五度模进，最后成为后面主调 F 大调的主、属音而持续（第 9 小节第二拍起）。这里两层（一个动机一层）合成的和弦虽有些地方不太明确，但第 5—6 小节 g 小调的主和弦等于 F 大调的 ii；第 7 小节开始动机①逐渐引向目标和弦的音，并最后于第 11 小节第三拍，各声部全部到达这段音乐的目标——F 大调主持续音上的 V_9。ii—V_9 这两个功能性的骨干和弦是很清楚的（最后一小节是在 F 大调上再现第一主题）。

在这个例子中，第 1—6 小节是 g 自然小调的自然音，第 7 小节以后，除动机①变成两个半音上行为主的声部（第 9—11 小节）外，都是 F 大调自然音；所以这是以自然音为主，夹入少量非自然音的二层结构。

（2）非自然音多层

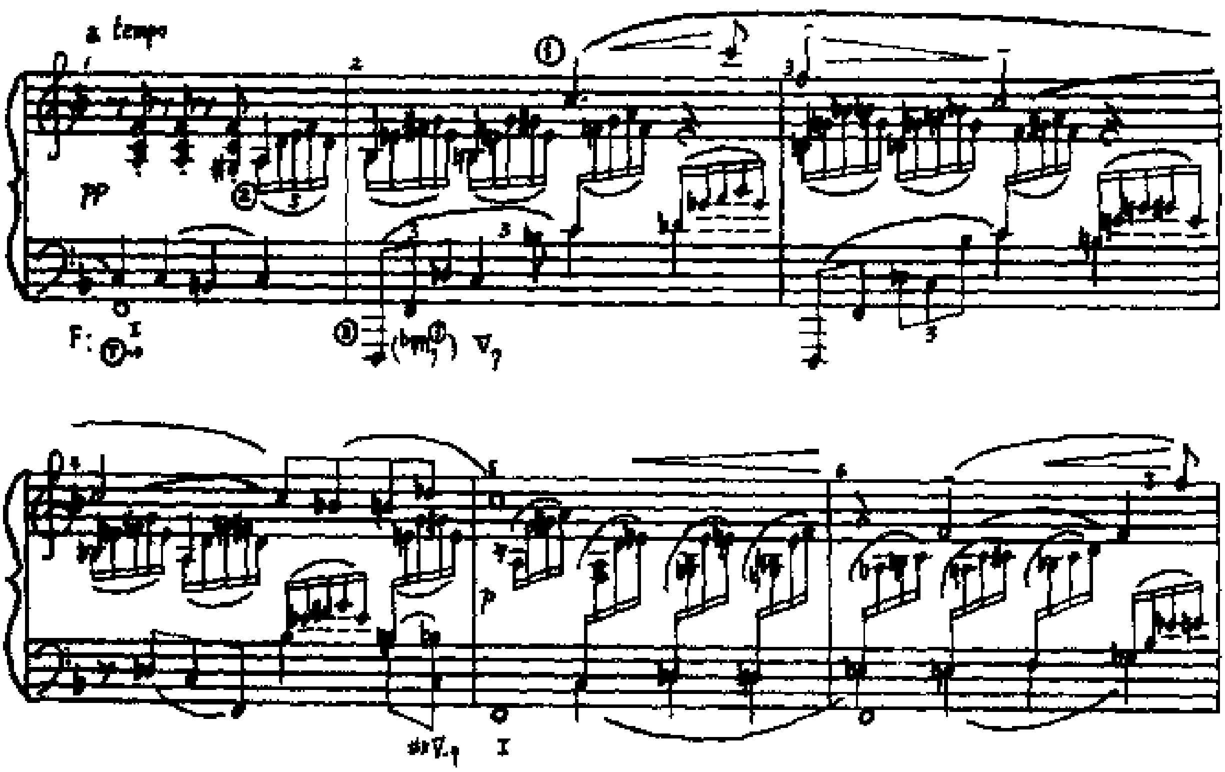
在多层结构中，如果动机音型模进的层所采用的不是守调模进，那么，必然将引入较多的变化音，而成为“非自然音多层”。拉氏作品中的非自然音多层几乎都是这样形成的。

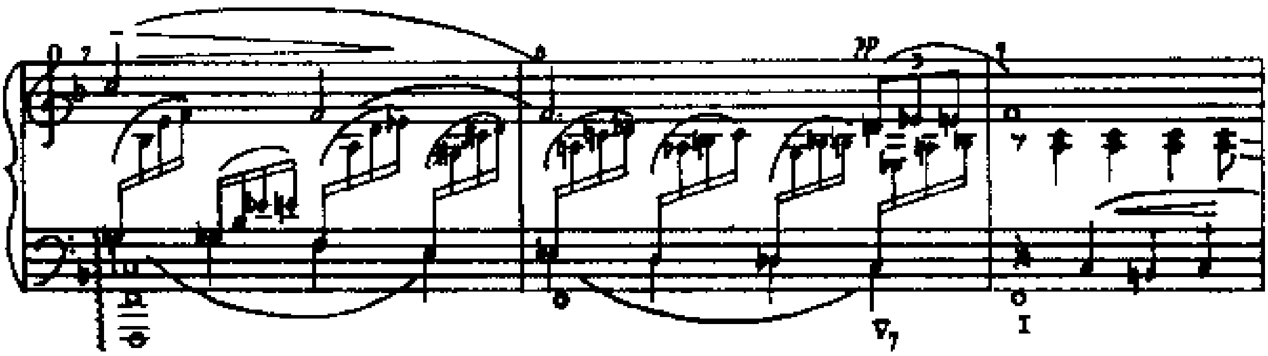
例 5-24 是三层结构：①是右手高音以主、属音为骨干，稍加装饰

的自由旋律声部;②是左、右手轮流演奏的十六分音符音型(先一拍五个音,后改为一拍四个音),开始时是加装饰的分解六四和弦,除第一个是小三和弦外(第1小节第四拍),连续三小节都是大三和弦,第五小节第二拍起改为大小七和弦的第二转位,第六小节又回到大三和弦第二转位,但很快改为省略五音的大小七和弦(第六小节第四拍),第八小节又改为省略三音的半减七和弦,最后到达V_7→Ⅰ;音型的第一个音分两段(第五小节第二拍起为第二段)半音上行后下行;这是模进音型与平滑声部结合在一起、并不断变化的一个层;③是左手低音在主持续音上(先断续,后长音),以分解主、属、下属三个音为骨干(属音常用小六度音作上导装饰)的自由音型(和声骨架是F大调主持续音上的V_7),第五小节起为主持续音(长音),第七小节起为主、属持续音。整个这一段三层结构的和声骨架是F大调主持续音上的V_7—Ⅰ(第五小节)—V_7(第八小节第四拍)—Ⅰ(第九小节起)。

例 5-24
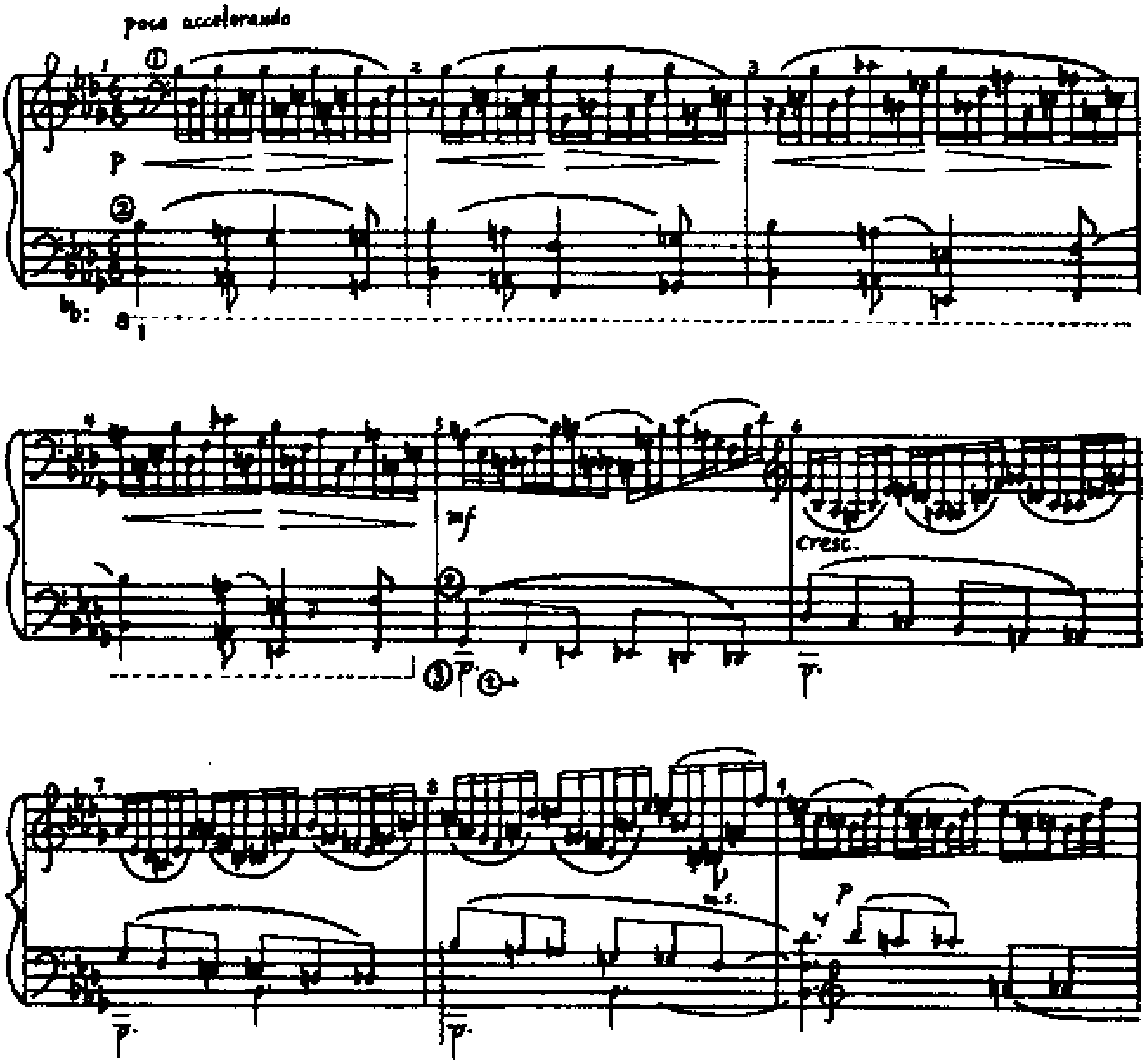
op. 32 之 7《F 大调前奏曲》

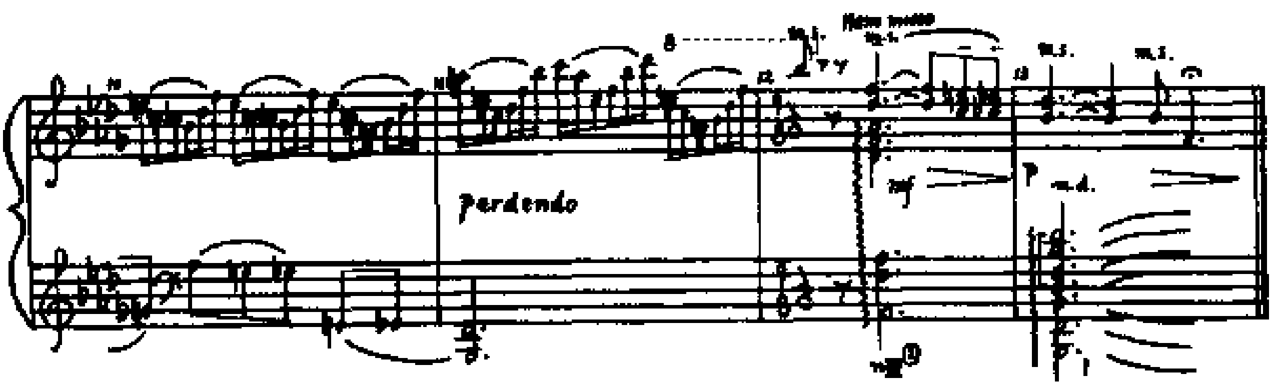




例 5-25

op. 36《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章





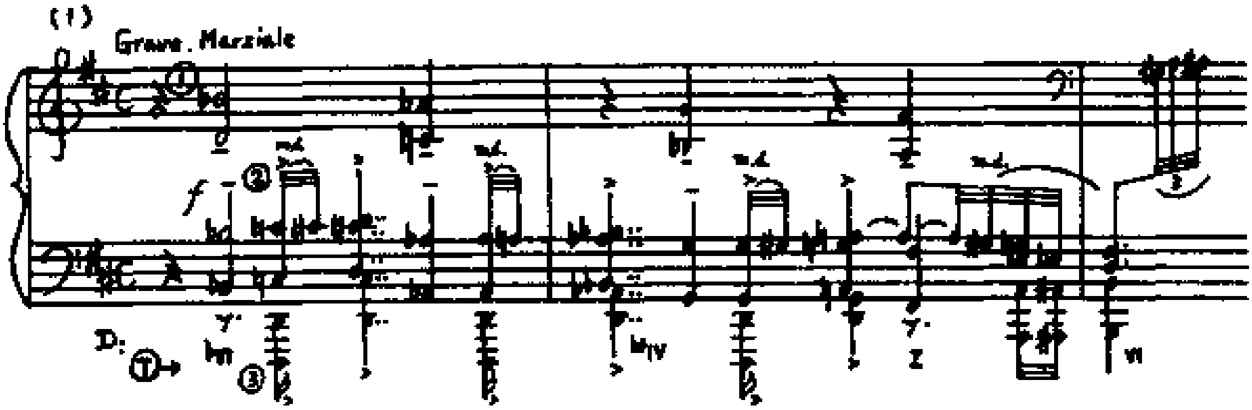
例 5-25 是变化较多的二层结构：①右手三连十六分音符音型变了五次：先是保持第一个音——降 b 小调的主音，第 2、3 两个音是分解的大三度，并以小节为单位半音起伏地模进，第二小节低半音模进（二重模进）；第 3、4 小节改为分解小三和弦第一转位半音起伏（一拍一个和弦）；第 5—8 小节音型以两拍为单位，不断向上变化模进，高音（每六个十六分音符的第 1、6 两个音）成隐伏半音上行；第 9 小节起改为以前三个音装饰后三个音——分解主和弦的音型；第 10 小节第 5、6 拍起又改为分解 $^{\sharp 5}$vii→i(i 的下导装饰)，并按固定的这两个和弦向上模进（第 11 小节）；②左手四分音符与八分音符交替的音型，以小节为单位，低半音模进，但前半小节降 b 小调的主音与导音不变；第 5 小节起变成两层：上面一层是分段（小节为单位）半音下行的八分音符（它与右手的隐伏半音上行声部成反向进行），第 9 小节起改为半音起伏，而且三个音为一组连续向下作减八或大七度的跳进；下面一层是主持续音（长音）。整个这一段二层结构的和声骨架是加装饰的主和弦。

除上面两例较长大的多层结构之外，拉氏也常采用较短小的多层结构，如例 5-26。此例之(1)是较奇特的三层结构：①右手 d 罗克里亚调式的音阶下行平行六度（左手低八度重复其冠音），最后一个六度升高了主和弦的三音（主调 D 大调的 Ⅰ）；②是中音部加装饰的（半音上行的三十二分音符）大二度音程，并以不规则的音程向下模

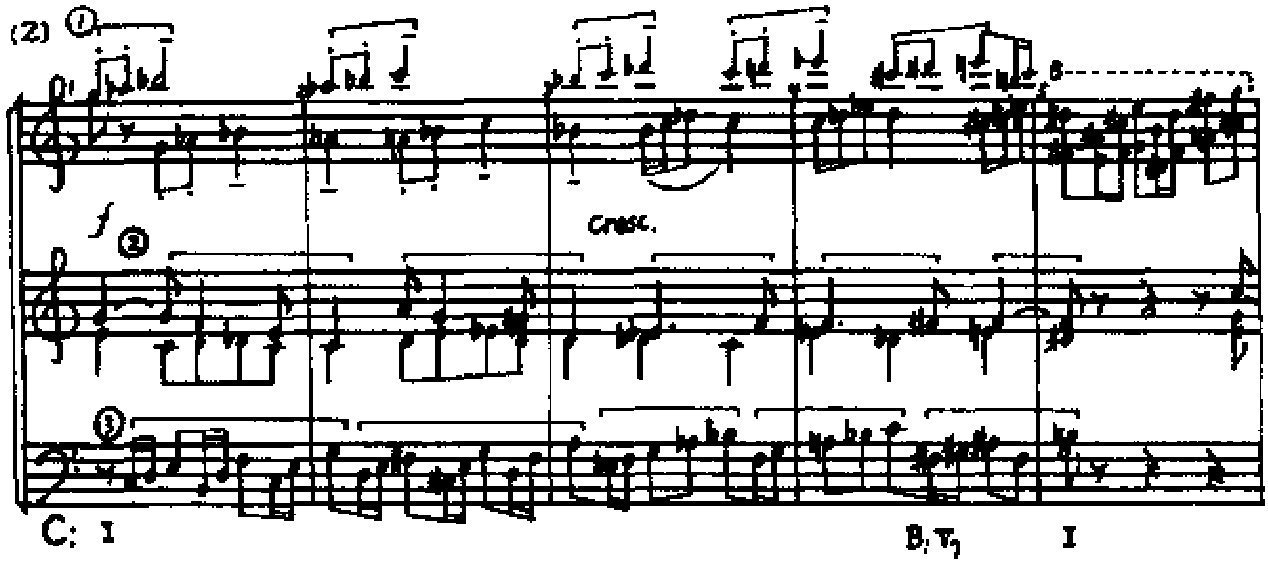
进；③是左手低音的主持续音（节奏与②近似）；这里的和声骨架是 D：$^{\flat}$Ⅵ—$^{\flat 3}$iv—Ⅰ。

例 5-26

op. 34 之 9《你了解他》



op. 44《第三交响曲》第三乐章



例 5-26(1)这首歌曲的第 7—8 小节是短小的四层结构，不过，层与层之间的“冲突”可以用和弦外音来解释。
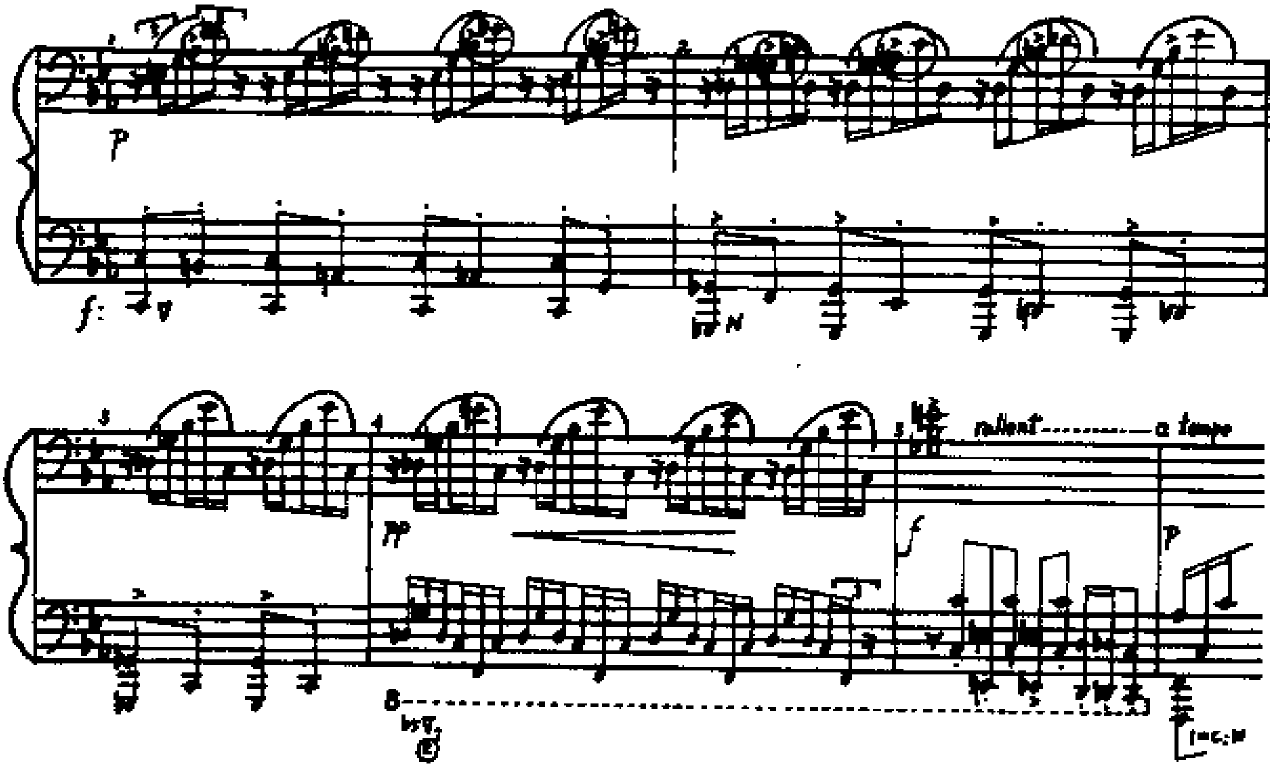
例 5-26(2)是三层结构：①以小节为单位的平滑上行动机（材料来自第一主题的开始三个音，见例中第一小节低音声部），连续向上模进成高音旋律（模进中节奏从三拍压缩为两拍，最后一拍半），这个声部在低八度处附带一个迟一拍的卡农式模仿声部（见第一行谱）；

②是二部和声，先以小节为单位（见中间一行谱第一小节第二拍到第二小节第一拍），上大二度模进后，改为大二度解决到三度（第三小节第二、三拍），然后连续向上模进；③是第一主题（一小节）在低音声部的连续向上二度模进展开，先是严格模进，以后节奏从三拍压缩为两拍，而且只剩下五个平滑上行的音（等于把主题动机后面两个后半拍的十六分音符去掉）；②③两层模进的音程及节奏都相同；③虽常与①②有矛盾，但三层合成连续上二度（包括变化半音）模进离调的棱角仍较清楚，只是除最后一个 B 大调外，其余各调的主和弦比较模糊而已。

拉氏在中后期及晚期作品中，常喜欢附加一些平滑声部（包括平行音程，尤其是平行三、六度及平行和弦），这些平滑声部有时与其他声部有冲突，这就很容易构成多层结构；但平滑声部常不难解释为和弦外音，这样，有时就形成复杂的和弦外音与多层结构模棱两可的情况。

例 5-27

op. 39《音画练习曲》之 1



例 5-27 右手每个后半拍的第 1、2 两个三连十六分音符是附加的隐伏平滑上行声部(注意:作者有意在其中第一个十六分音符上加强音记号),第一小节合成半音上行的平行四度;第二小节则是平滑上行的平行三度(第三、四拍可看作和弦音);而第一、二两小节左手每拍的后半拍则是附加的隐伏平滑下行声部(另外,第五小节左手低音部也有一个隐伏半音下行声部)。这些附加的音大部分不是和弦音,可以看作独立的层,但因为它们是平滑进行,而且,其中含有和弦音,所以,那些非和弦音总可以看作和弦外音;不过,有时较为复杂而已,这就成为多层结构与复杂和弦外音两可的中间状态。不管用什么来解释,这里的和声骨架是很清楚的:f: V—N 或 $^{\flat 3}nvii_7$①—$^{\flat 5}V_7$—i=c:iv(最后小节再现第一主题)。

2. 多层结构在曲式结构中的应用

多层结构可以较灵活地应用于曲式结构的各个部分。但根据拉氏作品中多层结构的情况来看,用得最多的是连接或过渡部分(包括引子后部),其次是结束部分及主题呈示部分,展开部分少些。下面把前面讨论过的例子分类列出:

(1) 连接或过渡部分:例 5-23、5-26(1)、5-27;

(2) 结束部分:例 5-24、5-25;

(3) 主题呈示部分:例 5-22(1)、(2);

(4) 展开部分:例 5-26(2)。

五、简要的评述

上面介绍了拉赫玛尼诺夫作品中近现代和声技法的情况。这些技法与近代"先锋派"相比,的确是太微不足道了。但是,人们应该看到,近一个世纪来的实践证明:在同时代的著名作曲家中,那些"先锋派"或与之较接近的作品(其中有一部分是比较好的),都远不如拉氏

的传世之作易于为广大人民群众(包括绝大多数音乐工作者)所接受。这就不得不使我们很好地考虑应该如何来发展和使用近现代和声技法的问题。笔者认为,拉氏的经验值得我们总结和吸取。这些经验可概括为:

1. 近现代和声技法完全可能在传统技法的基础上加以发展,而这样发展起来的技法是比较容易被人们接受的。

2. 在和弦结构方面,应考虑到符合自然音响规律(拉氏的高叠、复合和弦都很注意这一点),避免无目的地大量应用高度不协和和弦。

3. 像平行和弦这类从外表上看起来极为简单的近现代技法,实际上往往隐藏着不少很有艺术价值的处理方法。由此可见,片面地追求技法的新奇,而忽视已有技法向纵深的发展是不明智的。

4. "多层结构"是一种变幻莫测、可塑性极大的近现代技法,拉氏在层的构成因素等方面提供了极为宝贵的经验。

当然,我们也应该承认拉氏在选择和使用近现代和声技法时过于保守,存在下列缺点:

(1) 和弦结构太简单,总体的不协和程度较低;

(2) 缺少特殊调式、人工调式等能形成奇特音响色彩的技法;

(3) 缺少适当的、与音乐本身规律妥善结合的"数理性"技法。

当今,人们避免上列缺点是轻而易举的,而要吸取拉氏的经验,可能会遇到各种阻力。愿时代的"天平"能从猎奇的热情偏向务实的理智。

结束语：略论发展传统和声技法的方向

上面从三个方面较详细地介绍了拉赫玛尼诺夫的和声技法。谁都不会否认，这些技法是传统和声技法最自然的发展与延伸。那么，它与被认为是传统和声顶峰或极限的瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》（以下简称"《特》剧"）的和声相比又怎样呢？《特》剧真的是极限吗？传统和声的主要特点与局限是什么？它应该向哪些方面发展？下面我们依次来讨论这些问题：

一、《特》剧和声技法的主要特点

《特》剧和声技法的主要特点较集中地反映在《前奏曲》及全剧最后的《爱之死》（伊索尔德唱：《他笑得多么亲切温柔》）两段音乐中。纵观这两段音乐的和声，其较突出的特点是：

1. 只用两个和弦（有时三个）显示一个调（可称为"调性碎片"）的短暂调转换频繁（可称为"调游移"）。《爱之死》前半部分的 35 小节中，有 26 小节是由两个和弦的"调性碎片"写成的，几乎一直是一个小节一个调。顺便说明一下，勋伯格在《和声的结构功能》一书中，把《爱之死》开始两小节分析为：$^{\flat}$A：Ⅰ→ V_7 → $^{\flat}$Ⅲ → DD（为了便于理解，这里转换成笔者的标记法，并略去转位记号，下同；原例见该书中译本第 158 页，茅于润译，上海文艺出版社 1981 年 9 月出版）。这是不正确的。应该是：$^{\flat}$A：Ⅰ → V_7 → $^{\flat}$e：Ⅵ → Ⅴ，一个小节（两个和弦）一个

传统功能的“调性碎片”。

2. “调性碎片”中常省略主和弦(“无主陈述”或“无主离调”，勋伯格称之为“悬浮的调性”)，加上强调变和弦(有主和弦时也常这样)，或用时值较长的和弦外音(常是带变音记号的倚音或留音)使和弦模糊；所有这些，形成了某种程度的“调性模糊”。上述三种处理(“无主”、强调变和弦、长时值倚音)集中地反映在《前奏曲》的开始主题中，其和声为：a：($^{\sharp 5}vii_{-7}$③→) $^{\flat 5}DD_7$② → V_7(谱例见《和声的结构功能》中译本第 92 页)。第一个加括号的和弦常被称为“特里斯坦和弦”或“瓦格纳和弦”(升五音的 vii 级减七和弦)，实际上高音的导音是后面主音的长倚音，所以，这是用长倚音装饰的增六 DD 四三和弦(“法兰西六和弦”)→属七和弦(也有一个短的变化音倚音)，两个和弦组成的“无主”“调性碎片”。《前奏曲》中像这种增六 DD→ V 或 V_7 的“调性碎片”共有九处(旋律移高八度的重复不计在内)。

3. 经常把关系较远的调衔接在一起，有时甚至连续许多个。如在《爱之死》中，主要是小三度关系(包括等音程，下同)的大调，其次是大二度关系，还有一些大三及小二度关系。如第 5—13 小节的连续八个调中，小三度关系的有五处，减四及小二度关系各一处(八个调为：D—F—降 A—降 C—G—降 A—B—D)。又如转五个升号后第 7—15 小节的连续九个调中，小三度关系的有四处，大二度关系三处，减四度关系一处(九个调为：E—D—F—降 E—升 F—A—C—降 B—升 F)。

概括地说，其和声的主要特征是：1. 关系较远的“调性碎片”连续不断，使调中心难以确定；2. “无主陈述”、强调变和弦、加上长倚音使调性较为模糊。但不管外表上怎样复杂，仍不难用传统和声来分析；而且，在重要主题及重要曲式结构部位(特别是结束部分)，仍有不少调性十分明确、主要用传统功能性进行写成的长大段落。如《前奏曲》中爱的渴望主题，先是 A 大调，再移到 C 大调(中间转三个升号一段的倒数第 8 小节第 4 拍起)；凝视主题先是 C 大调、d 小调(第 17 小

节第 4 拍起)，第一次再现时改为 E 大调、C 大调(转三个升号后的第 13—18 小节)，第二次再现时是 C 大调(转回无升降号后的第 4—6 小节)，每个调都有较多的和弦。《前奏曲》的最后 12 小节(向第一幕过渡的 5 小节 c 小调低音旋律不计在内)是 C 大调；《爱之死》最后 36 小节是 B 大调(有一些近关系离调及低音半音进行为主的变音体系)。

以上情况说明《特》剧的和声技法与 19 世纪前半叶欧洲浪漫乐派先辈们大体相同，较明显的区别只是突出地使用了一些连续的、关系较远的"调性碎片"而已。传统和声技法可以在许多方面加以发展(下面即将讨论)，如果只是发展其中的某一个方面，那么，不论其发展得如何充分(《特》剧还远未达到这个程度)，都不可能成为顶峰或极限。按照辩证唯物主义的观点，事物总是要不断变化、发展的，达到了某一个高度以后，还将继续变化、发展；因此，不可能形成绝对的顶峰或极限，最多也只能是相对的、某一阶段的高点。

从各方面来对比，《特》剧的和声技法远不如拉赫玛尼诺夫中后期及晚期作品发展得充分；即使在瓦格纳本人的作品中，《特》剧也不如他的最后几部乐剧如《齐格菲尔德》、《众神的黄昏》及《帕西法尔》。可见，把《特》剧看作传统和声的顶峰或极限是没有根据的，是完全错误的。

二、传统和声的主要特点与局限

讨论传统和声的发展，首先应从分析其内部情况入手，因此，必须介绍一下传统和声的主要特点与局限：

传统大、小调体系的功能和声是 18 世纪及 19 世纪上半叶欧洲著名作曲家(特别是维也纳古典乐派及浪漫乐派)和声技法的总结。它所以能长期被用作和声教材的主要内容(从拉莫 1722 年发表《和声学原理》算起，已有 280 年了)，是与其有独特的优点直接有关的，这些优点可概括为：

1. 它建立在最稳定的两个七声调式——大、小调基础之上；

2. 它以音响比较丰满、厚实的三度叠置和弦作为基本的和声材料；

3. 它以音级之间的自然倾向性为依据，建立起和弦之间、调之间较完善的功能关系，并以此作为和声设计、和声思维的基本逻辑。

总的说来，传统功能和声比较符合客观音响规律，因此，采用它的方法配置和声，容易得到自然、完满的效果。

但是，事物总是一分为二的，这些优点从另一个角度来看，就将成为它的缺点和局限：

1. 既然它建立在大、小调基础上，那么，它就缺少其他调式的和声特色；

2. 既然它以三度叠置和弦为基本的和声材料，那么，它就缺少非三度叠置和弦的特殊音响；

3. 既然它以较完善的功能关系为基本逻辑，那么，它就缺少不太完善的功能关系以及非功能性的因素为依据的和声逻辑思维形式。

这些缺点与局限就是发展传统和声的主要依据。

三、发展传统和声技法的三个主要方面

根据上述传统和声的主要缺点与局限，笔者认为，可以从以下三个方面来加以发展：

1. 扩大调式范围

首先是向与大、小调较接近的七声调式发展。这主要是与纯五跨度不大于 9 的四个七声调式（自然大调、旋律小调上行、和声小调、和声大调）音阶结构相同的七声调式，总共 28 个，除去上列 4 个，还有 24 个。然后，向纯五跨度大于 9 的七声调式发展。根据笔者的研究，在十二平均律范围内，如相邻音级之间不大于增二度，则纯五跨度

为 10—11 的七声音阶有 12 种；纯五跨度为 13—18 的七声音阶有 19 种；纯五跨度为 20 的七声音阶有 3 种；每种音阶七个调式，将分别有 84 个、133 个和 21 个，总共 238 个七声调式。笔者认为：纯五跨度不大于 9 的七声调式属于“基础和声”的范围，其余则属于“近现代和声”。

此外，五声调式也需要扩大，首先是从自然五声调式向其他无小二度的五声调式扩充，然后是有小二度的五声调式（相邻音级之间不大于大三度）。但应注意，不能像目前流行的那样，套用七声调式的和声，否则，五声调式就没有自己的和声特色了。

2. 开发利用非三度叠置和弦

存在于十二平均律范围内的和弦，可分为两大类：一类是存在于纯五跨度不大于 9 的七声调式音阶范围内的和弦，笔者称之为“常规和弦”；另一类是不可能存在于上述七声调式音阶内的和弦，称为“复杂和弦”。“常规和弦”中最重要的是 3—6 个音的和弦。这也是发展传统和声首先应该开发利用的和弦。这些和弦如按叠置原则来分类，则除三度叠置之外，还有四五度、二度、混合叠置三种。混合叠置和弦最接近于三度叠置和弦，它同时又与其余两种叠置原则的和弦有密切的联系，所以，可用它来沟通各种不同叠置原则的和弦。在“常规和弦”的基础上，可进一步开发利用“复杂和弦”。笔者认为，前者属于“基础和声”的范围，后者则属于“近现代和声”。

以上两个方面，在近现代作曲家的作品中都有所反映，在某些方面数量也不算少，但从理论的高度来认识，笔者认为尚处于自发、偶然、散乱的状态，远没有达到自觉、必然、规范的水平；当然，更谈不上总结成较完善的理论了。

3. 扩充和声设计的思维形式（“和声逻辑”）

任何一个和弦（包括非三度叠置），几乎总包含着下列三种因素：(1)对所在调中心的功能倾向性；(2)与主和弦或前后其他和弦之间的色彩对比强弱程度；(3)本身音响的协和程度。这三种因素分别体

现在和弦的“功能组”、“色彩度”、“紧张度”中；因此，可以把这三个因素称为“和弦的基本特性”。当然，它们同时也是和声设计最基本的依据。三个因素中，功能组与色彩度独立性较强，可作为和声设计的主要依据；紧张度独立性差些，最好把它与前面两个因素结合起来应用。这样，三个因素可构成下列两类、六种和声设计的思维形式：

（一）以功能为主——“功能逻辑”

（1）功能序列；

（2）功能序列与色彩性进行相结合；

（3）功能序列与紧张度设计相结合。

（二）以色彩度为主——“色彩逻辑”

（1）色彩序列；

（2）色彩序列与功能性进行相结合；

（3）色彩序列与紧张度设计相结合。

这六种形式是以和弦的三个基本特性为依据的，因此，可称之为和声设计的“常规逻辑”；其他不以和弦基本特性为依据的思维形式则称为“特殊逻辑”。前者属于“基础和声”的范围，后者则属于“近现代和声”。

大家知道，传统功能和声的思维形式主要是 T→S→D→T 功能序列，属于上述第一类（功能逻辑）中的第一种。必须指出，这只是以 D 组为主要不稳定功能的功能序列，是很不全面的。笔者认为，可以把传统功能和声看作是以 D 组为“特性和弦组”，D→T 或 t 为“特性进行”①的和声体系。按这种观点，其他不稳定功能组都可以作为特

① 每个调式都有自己的“调式特性音”。调式中包含“调式特性音”的和弦统称为该调式的“特性和弦组”。特性和弦组和弦→主和弦的和声进行，称为该调式的“特性进行”。详见拙著《自然七声调式的和声》一文，发表于《艺苑》音乐版 1987 年第四期。

性和弦组，而构成与传统和声不同的各种和声体系。可见，即使在功能序列这一种和声设计思维形式范围内，也需要加以扩大。

根据上述三个方面的主要内容，对照拉氏的和声技法，很明显，他主要开发利用的是第三个方面中的一部分：功能逻辑中的第二种（功能与色彩相结合）以及色彩逻辑中的第一种（色彩序列）（很遗憾，瓦格纳的《特》剧则三个方面几乎都没有沾边）；前两个方面及第三个方面的其他思维形式则大部分尚未触及，少数几项还只是轻轻地碰到了一点（如非三度叠置和弦、色彩与功能相结合等）。而且，正如在第三章“简要的评述”中提到的那样，已开发利用的部分也还存在着一些不足之处。当然，我们不能用现在的观点来要求一位历史人物。在那个时代，能排除干扰、不断探索，在色彩性技法方面取得这样高的成就是很不容易的。让我们以崇敬的心情来怀念这位探索色彩性和声技法的杰出大师——谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫。

结　　论

当今世界，与传统和声所反映的那个时代以及拉赫玛尼诺夫和19世纪末以来许多“探索阶段”作曲家生活的时代相比，各方面都已发生了很大的变化（外因），严重脱节的传统和声已远不能适应作曲、作品分析等各方面的需要（内因），因此，它迟早将被新的、更完善的和声理论所取代（量变到质变）。“到顶”论、“无路可走”论等等，可以延缓或推迟这个进程，但终究无法改变事物发展的必然趋势。和声理论更新换代的日子必将来临！